А. И. Журавлева

А. Н. Островский — комедиограф



А. И. Журавлева

А. Н. Островский-комедиограф

*Издательство
Московского университета
1981*

Печатается по постановлению Редакционно-издательского совета Московского университета

Рецензенты:
канд. филол. наук *В. Е. Хализев;*
канд. филол. наук *В. Б. Катаев*

Анна Ивановна Журавлева
А. Н. ОСТРОВСКИЙ — КОМЕДИОГРАФ

Заведующая редакцией *М. Д. Потапова*
Редактор *Т. А. Золотова*
Художественный редактор *Б. С. Вехтер*
Художник *Э. А. Смирнов*
Технический редактор *Г. Д. Колоскова*
Корректоры *М. И. Эльмус, Л. С. Клочкова*

Тематический план 1981 г. № 81. ИБ № 1166. Сдано в набор 04.01.81. Подписано к печати 23.02.81. Формат 84×108 1/32. Бумага тип. № 1. Гарнитура литературная. Высокая печать. Усл. печ. л. 11,34. Уч.-изд. л. 10,55. Тираж 29900 экз. Заказ 3. Цена 65 коп. Изд. № 1315. Л-96857.

Издательство Московского университета. 103009, Москва, ул. Герцена, 5/7. Типография Изд-ва МГУ. Москва, Ленинские горы

Журавлева А. И.
А. Н. Островский — комедиограф. М., Изд-во Моск. ун-та, 1981, 216 с.

В монографии исследуется поэтика комедий А. Н. Островского в связи с их проблематикой, устанавливается зависимость жанрового своеобразия творчества драматурга от его представлений о задачах русского театра и показана в целом роль писателя в культурной жизни России. На материале комедий «Не в свои сани не садись», «Бедность не порок» автор анализирует созданную Островским своеобразную жанровую разновидность — народную комедию, поэтика которой опирается на фольклорные принципы воспроизведения жизни.

$Ж \frac{70202—070}{077(02)—81}$ 81—81 4603000000

Памяти
Екатерины Ивановны
и
Дмитрия Ивановича
Журавлевых

Оглавление

Введение

КОМЕДИЯ КАК ЖАНРОВАЯ ДОМИНАНТА ТЕАТРА ОСТРОВСКОГО

Проблема жанра в реалистической драматургии. Система жанров

Литературная жизнь начала XIX века, как известно, принесла с собой кризис традиционного жанрового сознания. Он был столь основательным, что и в наше время находятся теоретики искусства, полагающие: литература XIX века, в особенности на стадии реализма, вообще чужда жанровому мышлению и категория эта не является для нового искусства сущностной, а представляет собой некую теоретическую фикцию, догматически прилагаемую к новому искусству. Характерно, что главным аргументом ученых, нигилистически относящихся к жанру, неизменно оказываются затруднения, возникающие при жанровой классификации литературных произведений (в особенности в лирике). Однако в последние годы интерес к проблеме жанров, к жанровому аспекту изучения литературы заметно усилился, появилось много работ, в которых жанр понимается именно как неотъемлемое свойство литературного произведения.

В этих работах усиленно подчеркивается необходимость исторического подхода к проблеме жанра. Развиваясь и видоизменяясь в ходе историко-литературного процесса, жанры вместе с тем обладают большой «инерцией», помогая литературе оставаться единым исторически развивающимся организмом. Как показано в работах М. М. Бахтина, жанры — важнейший фактор исторического единства литературы. «Литературный жанр по самой своей природе отражает наиболее устойчивые, «вековечные» тенденции развития литературы. В жанре всегда сохраняются неумирающие элементы архаики. Правда, эта архаика сохраняется в нем только благодаря постоянному ее обновле-

нию, так сказать, осовремениванию... Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении данного жанра. В этом жизнь жанра... Жанр живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало. Жанр — представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Именно поэтому жанр и способен обеспечить единство и непрерывность этого развития»[1].

Для драматургии эта «консервативность» жанра имеет исключительное значение, быть может, несравнимое с тем, что она значит для других родов литературы. Дело в том, что для драмы «память жанра» важна не только в аспекте единства и непрерывности литературного развития, но и для непосредственного бытования, восприятия каждого конкретного произведения, поскольку оно предназначено для сценического исполнения. Именно с этим связана очевидность, наглядность того, что для драмы жанровая определенность (но отнюдь не «чистота жанра!») жизненно важна: театральный зал необходимо должен быть настроен на известный тип восприятия пьесы. Жанр — это как бы тот камертон, который и настраивает сцену и зал на сотворчество во время спектакля[2].

---

[1] Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963, с. 141—142.

[2] Абсолютно неискушенная и непосредственная публика, не имеющая представления об «условиях игры», — очень тяжелая аудитория для актеров. Она постоянно грозит перевести спектакль в совершенно другой план восприятия, навязать ему другой и непредсказуемый жанр. Яркий пример приведен в книге В. М. Волькенштейна «Драматургия» (М., 1960, с. 160—161). Зрители — солдаты времен первой мировой войны восприняли «Последнюю жертву» совершенно неожиданно: страдания и несчастья Юлии Тугиной неизменно вызывали у них смех, на что, конечно, не рассчитывали ни драматург, ни исполнители. Это реакция, так сказать, архаичная, реакция зрителей, воспитанных в духе патриархальной крестьянской морали, что можно подтвердить следующим соображением. Как показано норвежским исследователем Крагом, фабула пьесы заимствована Островским из комедии Лесажа «Тюркаре», но интерпретирована Островским совершенно иначе (См.: Краг Э. Островский и Лесаж. — В кн.: Проблемы современной филологии. Сб. статей к 70-летию акад. В. В. Виноградова. М.,

По-видимому, эта функция жанра свойственна не только драматическому роду литературы, но и другим, хотя в них она проявляется с меньшей очевидностью. Во всяком случае представляется полезным взглянуть на категорию жанра не только с точки зрения внутреннего развития самой литературы, но и как бы извне, с точки зрения ее восприятия. Между тем этот аспект, к которому достаточно внимательны медиевисты, чаще всего остается вне поля зрения исследователей новой литературы. В 20-е годы на него обратил внимание один из критиков формального метода: «Художественное целое любого типа, т. е. любого жанра, ориентировано в действительности двояко, и особенности этой двоякой ориентации определяют тип этого целого, т. е. его жанр. Произведение ориентировано, во-первых, на слушателей и воспринимающих и на определенные условия восприятия. Во-вторых, произведение ориентировано в жизни, так сказать, изнутри, своим тематическим содержанием. Каждый жанр по-своему ориентируется на жизнь, на ее события, проблемы и т. п.»[3]. Понятно, что в современной жизни эти особые условия восприятия определеннее всего выражены именно в драматическом роде. Именно поэтому искусствоведы оказались более чутки, чем филологи, к тому, какой смысл имеет жанровая ориентация произведения для его восприятия.

«Жанр есть художественная категория, связанная с восприятием искусства. Через нее художественный опыт читателя или зрителя входит в соприкосновение со структурой данного произведения. Для классицистской драмы жанр был соотнесен с устойчивой системой признаков. Сейчас сама жанровая форма приобретает характер процесса, борьбы. В современной драматургии жанро-

---

1965). В «Тюркаре», комедии начала XVIII века, все персонажи оказываются предметом осмеяния, и обманутая героиня не вызывает никакого сочувствия ни у автора, ни у зрителей.

[3] Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. Л., 1928, с. 177.

вые отношения не даны изначально, а устанавливаются в каждом случае индивидуально. От читателя и зрителя требуется активная ориентировка в жанровых условиях данного произведения» [4], — писал театровед С. Ю. Владимиров, имея в виду проблему жанра в современной нам драматургии. На наш взгляд, такая трактовка категории жанра применима, до известной степени, и к реалистической драматургии XIX века. Во всяком случае, там лежат истоки и шло формирование этого типа жанровых отношений.

Очевидным отличием жанрового мышления нового времени стало, как известно, то, что оно в теории сразу, а на практике постепенно, освобождалось от нормативности, присущей эпохе классицизма. Если оставаться в сфере истории русской драмы, то поворотным явлением здесь было «Горе от ума». В. Ф. Асмус показал в своей работе, к каким теоретическим выводам привела русскую эстетическую мысль гениальная комедия Грибоедова. Важнейший среди них — мысль о праве «драматического писателя на творческое совмещение различных жанров, оправдываемое особенностями содержания и идейной задачей пьесы» [5].

Таким образом, первым и существенным результатом крушения нормативной концепции жанра стало свободное взаимодействие, взаимопроникновение жанров. Однако особенность этого явления состоит, как нам кажется, в том, что «смешивающиеся», взаимодействующие жанры не делаются аморфными, они (воспользуемся выражением М. М. Бахтина) «помнят» себя, и именно в этой памяти — залог особого художественного эффекта взаимодействия различных жанров в новом художественном единстве. В смысле свободы взаимодействия различных жанров между собой реализм как бы возвращает нас к истинному пониманию жанра, выражающему его существо. Ведь на всех этапах многовекового развития литерату-

---

[4] Владимиров С. Действие в драме. Л., 1972, с. 118—119.

[5] Асмус В. Ф. Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968, с. 433.

ры ей было присуще взаимовлияние и взаимное обогащение различных жанров. В этом отношении эстетика и художественная практика классицистов скорее может быть понята как исторически локальное отступление от естественных межжанровых отношений, а романтический бунт против нормативности окажется не столько коренным новаторством, сколько своего рода выходом из кризиса.

По мере развития реализма процесс взаимодействия жанров будет усиливаться. И свобода взаимопроникновения различных жанров все меньше будет сдерживаться не только межжанровыми, но и межродовыми границами. При этом возникнет интересный парадокс: чем дальше будет заходить этот процесс в художественной практике, тем меньше он будет теоретически осознаваться или во всяком случае обсуждаться как в критике, так и в теории литературы. Ощущение естественности, «свободы от условностей» и поистине безграничных (в буквальном смысле слова) возможностей реализма в изображении жизни приведет к тому, что всякая попытка критики осознать жанровую природу того или иного произведения у передовых теоретиков реализма, нередко и у самих писателей, будет вызывать подозрение в литературном староверстве, в приверженности к нормативному мышлению.

Все это, как нам кажется, объясняет, почему в нашей классической критике проблема жанров в новой литературе оказалась одной из наименее освещенных.

Исторический подход к изучению жанров выдвинул на известном этапе и задачу изучения жанров определенной эпохи как системы[6], поскольку оказалось, что изменяются не только сами жанры, но и принципы выделения жанров и функции жанров. В советском литературоведении задача системного изучения жанров определенной эпохи

---

[6] См. об этом: Вольман С. Система жанров как проблема сравнительно-исторического литературоведения. — В кн.: Проблемы современной филологии. М., 1965.

была сформулирована в ряде работ Д. С. Лихачева. «Поскольку жанры в каждую данную эпоху литературного развития выделяются в литературе под влиянием совокупности меняющихся факторов, основываются на различных признаках, перед историей литературы возникла особая задача: изучать не только отдельные жанры и их историю, но и самую систему жанров каждой данной эпохи.

... В литературе каждой эпохи существует «равновесие» жанров внутри определенной системы, постоянно нарушаемое извне и постоянно восстанавливаемое на новой основе, вступающее, в свою очередь, в своеобразные сочетания с отдельными видами письменности, с жанровой системой фольклора и с отдельными видами других искусств. Этому равновесию не мешает наличие ведущих жанров, преобладающих в ту или иную эпоху...»[7].

Это рассуждение Д. С. Лихачева имеет общеметодологическое значение, но основано оно на материале древнерусской литературы. Соотношение литературных жанров «с отдельными видами письменности», с жанровой системой фольклора и других видов искусств — это проблемы и аспекты, связанные именно со средневековой литературой. Но если мы обратимся к началу XIX века, то увидим, что именно эти проблемы вновь актуализировались. Не случайно понятие «система жанров» потребовалось Тынянову для исследования сложных процессов становления русской литературы классического периода. В его же работах рассмотрено влияние внелитературных форм словесности на художественную литературу.

Можно предположить, что стремление изучать «динамику жанров» в процессе их взаимодействия у Тынянова возникало «стихийно», под давлением самого историко-литературного материала, который он так замечательно знал и чувствовал, потому что общая концепция жанрового развития,

---

[7] Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971, с. 42—43.

характерная для формальной школы, казалось бы, мало способствовала такому изучению [8].

В последующий период традиция исследования системы жанров оказалась на время прерванной, так что в 60-е годы XIX века она как бы самостоятельно вновь возникает на совершенно иной методологической основе.

Понятие жанровой системы имеет то несомненное достоинство, что связано с представлением не о механическом соположении, а о взаимодействии и взаимозависимости различных жанров эпохи, требует от нас активного соотнесения этих жанров между собой, размышлений о характере существующих между ними связей.

Общепризнанно, что жанровой доминантой в реализме является повествовательная проза, и прежде всего роман. Господствующее положение жанров повествовательной прозы сказывается наряду с другими признаками в том влиянии, которое они имеют на поэзию и драму своей эпохи. Вместе с тем для русской литературы классическая эпоха критического реализма была также временем расцвета драматургии, и процесс этот прежде всего связан с именем Островского.

Исключительная роль Островского в создании русского национального репертуара столь очевидна и хорошо освещена в научной литературе, что останавливаться на этом сколько-нибудь подробно нет надобности. Отметим только одну особенность театра Островского. Созданный им корпус художественных произведений обладал не только большой художественной целостностью, но был очень разнообразен по проблематике и в жанровом отношении. Это свойство драматургии Островского иной раз недооценивают, замыкая его наследие в кругу проблем разоблачения «темного царства» и соответствующих этой задаче жанровых и стили-

---

[8] Убедительная критика жанровой концепции формалистов содержится в кн.: Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. Л., 1928; см. также: Чернец Л. В. Из истории изучения литературных жанров в советском литературоведении 20-х годов. — «Филологические науки», 1970, № 2.

стических решений. Между тем драматургия Островского в целом представляет собой как бы модель всей русской реалистической драмы, включая в себя ее основные разновидности. В наследии великого драматурга отчетливо и, так сказать, «поверх хронологии» выделяются несколько жанрово-тематических циклов, соотношение которых между собой заслуживает вдумчивого анализа. Настоящая работа, однако, представляет собой опыт описания жанровой системы только комедийной драматургии Островского. Именно в связи с проблемой жанра в ней будут затронуты и некоторые другие проблемы поэтики Островского, а также вопрос о его отношении к драматургической и шире — литературной традиции.

Демократическая театральность Островского и ее влияние на жанровый состав его драматургии

Рассмотрев жанровый состав драматургии Островского, Е. Г. Холодов приходит к выводу: «Мы не ошибемся, если скажем, что почти каждая пьеса Островского представляет собой в жанровом отношении явление самобытное и неповторимое, а все его наследие в целом — пример редкого жанрового разнообразия» [9].

Такое разнообразие не в последнюю очередь объясняется тем, что Островский был не только литератор, но прежде всего театральный писатель. «Творчество его есть часть жизни русской сцены, и абстрагироваться от этого нельзя. ... Кровная связь Островского с театральной жизнью России и выделяет созданное им в совершенно особую главу русской литературы вообще и драматической литературы, в частности. Ни до, ни после него ни один драматург России не входил в такие тесные контакты со специфическим миром сцены» [10].

[9] Холодов Е. Г. Мастерство Островского. М., 1967, с. 58.

[10] Соковнин М. Е. Письма к Островскому актеров и театральных деятелей. — В кн.: Литературное наследство, т. 88. А. Н. Островский. Новые материалы и исследования, кн. 1. М., 1974, с. 275—276.

Важно, что Островский всегда сознавал себя именно театральным деятелем, отчетливо понимал свою роль создателя национального театра. Читая деловую и личную переписку Островского, его дневники и «записки», с которыми он обращался в различные официальные инстанции, стремясь повлиять на постановку театрального дела в России, постоянно встречаешь подтверждения этому.

В записке по поводу проекта «Правил о премиях императорских театров за драматические произведения» (1884) Островский замечает, что «написал около пятидесяти пьес, создал целый народный театр...»[11]. «Нет, не самолюбие заставляет меня говорить; меня заставляет говорить долг и мое положение как представителя русских драматических писателей; я обязан сказать поучение людям, легкомысленно забывающим обязанности, налагаемые на них служением родному искусству. Я стар, дни мои сочтены; я не знаю, кто после меня будет печальником за русское драматическое искусство...» (XII, 227). «Если императорский театр желает быть русским, — сцена его должна принадлежать мне, на ней все должно быть к моим услугам; в настоящее время я — хозяин русской сцены» (XII, 240).

В автобиографических заметках 1884 года: «Моя задача — служить русскому драматическому искусству. Другие искусства имеют школы, академии, высокое покровительство, меценатов; для драматического искусства покровительственным учреждением должен бы быть императорский театр, но он своего назначения давно не исполняет, и у русского драматического искусства один только я. Я — все: и академия, и меценат, и защита» (XII, 246).

Настойчивость, с которой Островский пишет о своей исключительной роли в истории русского театра, граничит с нескромностью, если восприни-

---

[11] Островский А. Н. Полн. собр. соч. в 16-ти т., т. 12. М., 1949—1953, с. 207. В дальнейшем по всей работе ссылки на это издание даются в тексте, римская цифра обозначает том, арабская — страницу.

мать его заявления в чисто бытовом плане. Но она совершенно не кажется нескромной при рассмотрении в историко-культурном аспекте (а именно так и следует смотреть историку литературы) по той простой причине, что все заявления такого рода — чистая правда; и еще потому, что столь высокое мнение о своем театральном труде означает для Островского прежде всего сознание своих обязанностей, долга, даже миссии и лишено самодовольства и самоудовлетворенности.

Неустанное практическое участие в строительстве русского театра властно диктовало драматургические формы Островскому-писателю: он не просто сочинял пьесы, а создавал национальный репертуар, который не может ведь состоять из одних трагедий, или драм, или комедий, а должен быть разнообразен. Репертуар этот создавался Островским в строгом соответствии с его представлением о назначении и желательном характере русского театра.

Театральные взгляды развивались и углублялись на протяжении творческой жизни драматурга, но при этом сохраняли свои главные, основополагающие черты, которые сложились уже в начале его пути: театр должен быть демократическим художественным учреждением, преследующим цель просвещать общество и оказывать на него благотворное нравственное влияние.

В 1850 году, в начале своей литературной карьеры, Островский писал попечителю Московского учебного округа В. И. Назимову в связи с цензурными преследованиями «Банкрота»: «Главным основанием моего труда, главною мыслию, меня побудившею, было: добросовестное обличение порока, лежащее долгом на всяком члене благоустроенного христианского общества, тем более на человеке, чувствующем в себе прямое к тому призвание. Такой человек льстит себя надеждою, что слово горькой истины, облеченное в форму искусства, услышится многими и произведет желанное плодотворное впечатление, как все в сущности правое и по форме изящное. ... Твердо убежденный, что всякий талант дается богом для слу-

жения, что всякий талант налагает обязанности, которые честно и прилежно должен исполнять человек, я не смел оставаться в бездействии» (XIV, 15—16).

То же убеждение в преобразующей силе театра звучит и в «Записках» Островского, относящихся к 80-м годам. «Все, что сильно в Великороссии умом, характером, все, что сбросило лапти и зипун, все это стремится в Москву: искусство должно уметь управиться с этой силой, холодно рассудочной, полудикой по своим хищническим и чувственным инстинктам, но вместе с тем наивной и детски увлекающейся. Это и дикарь по энергии и по своим хищническим стремлениям, но вместе с тем и свежая натура, богатая хорошими задатками, готовая на благородный подвиг, на самоотвержение. Жизнь дает практику его дурным инстинктам, они действуют и приносят материальный барыш и тем оправдываются; надо разбудить в нем и хорошие инстинкты — и это дело искусства и по преимуществу драматического» (XII, 121—122).

Сопоставив приведенные здесь суждения Островского о назначении театрального искусства, относящиеся к разным годам, мы убедимся, что взгляды писателя в основе своей не изменялись на протяжении его творческой жизни. В понимании задач искусства и возможности его влияния на общественную жизнь сказался отчетливо просветительский характер мировоззрения драматурга[12]. Вера в прогресс, демократизм Островского сочетаются с безусловной верой в преобразующую силу идей, в силу убеждения словом.

Островский неоднократно писал о том, что из всех видов искусства драматическое — наиболее демократично, то есть оно наиболее доступно непросвещенной, «свежей» публике. Публика этого типа — большая часть общества[13]. На нее и дол-

---

[12] См. об этом в кн.: Штейн А. Л. Мастер русской драмы. М., 1973.

[13] Но не бóльшая часть зрительного зала, как это знал драматург. Борьба Островского за создание в Москве общедоступного театра — особая тема. Островский оставил

жен, по мысли Островского, ориентироваться современный русский драматург, ее прежде всего имел в виду и сам Островский.

Художественные принципы его драматургии во многом определяются ее адресатом. Островский считал, что наибольшее воспитательное значение для зрителей, которых еще не коснулось просвещение, имеет бытовая и историческая драматургия. Создавая бытовой репертуар, он стремился к тому, чтобы зрители узнали на сцене себя, увидели со стороны свои слабости и пороки, свои смешные стороны. Вместе с тем большинство пьес Островский строит так, чтобы зрители поверили в возможность исправиться, измениться, стать справедливыми и добрыми, в то, что путь к нравственному возрождению ни перед кем не закрыт.

Театр Островского демократичен не только потому, что он судит жизнь с позиции трудового человека, но и потому, что его герои в большинстве случаев — «свежие натуры», далекие от напряженной интеллектуальности героев-идеологов, традиционных для русской литературы XIX века. По непосредственной обращенности своего искусства к человеку простого сознания, к народному зрителю из всех русских классиков с Островским сопоставим один Некрасов. Л. Н. Толстой для народа писал специально, иначе, чем это было свойственно ему как художнику вообще. Островский и Некрасов органично видели и изображали жизнь в формах, доступных простонародному сознанию. Это, разумеется, не отменяет ни того бесспорного факта, что и у Островского, и у Некрасова есть произведения, обращенные к интеллигентному зрителю и читателю, ни того, что «народные» произведения обоих имеют общечеловеческое значение, интересны и «просвещенным» людям.

интереснейшие сведения о составе публики (см.: Брадис Л. В. А. Н. Островский о зрителе. — В кн.: Художественное творчество и проблемы восприятия. Калинин, 1978) и связанные с ними рассуждения о разумной репертуарной политике. К сожалению, вопрос этот пока мало изучен, но здесь мы его можем затронуть лишь в той мере, в какой он касается жанрового состава драматургии Островского.

Отличаясь от большинства своих великих современников материалом своих произведений, теми сферами жизни, которые он изображал, Островский был вполне близок им по проблематике творчества, по самым принципам понимания жизни. Например, реалистически оценивая влияние общественных условий и культурно-бытовой среды на формирование человеческой личности, драматург был далек от фаталистического детерминизма. Столь едко высмеянная Достоевским фраза «среда заела» если и объясняла иной раз судьбы героев Островского, то ни в какой мере их не оправдывала. Вместе с автором мы жалеем несчастного героя «Пучины», но нравственная ответственность с него не снята.

В самом начале пьесы звучат слова: «Знай край, да не падай. На то человеку разум дан» (IV, 201); а в конце полупомешанный Кисельников сам себя судит: «Мы с тестем... мошенники! ... Мы вам не компания, — вы люди честные» (IV, 250).

Мера личной ответственности человека в мире, который живет, подчиняясь определенным закономерностям, ходу вещей, — одна из сложнейших проблем, над которыми бились лучшие умы человечества, которая обсуждается в философских битвах, кипящих на страницах Достоевского, в разговорах героев Тургенева. Вопрос этот по-своему решается Островским. Он перенесен в мелочный мещанский быт московского захолустья, и ответ дается зауряднейшей житейской историей, всей несчастной жизнью недоучившегося студента, мелкого чиновника Кисельникова. И здесь мы подходим к одной очень важной стороне творчества Островского. В теории и на практике борясь за утверждение бытового репертуара на русской сцене, драматург заслужил в потомстве несколько двусмысленную славу «бытовика», бытописателя.

Засилие на русской сцене 80—90-х годов натуралистической бытовой драмы и зреющее недовольство общества состоянием театра, из которого ушла значительность, яркость и героика, вызвали двоякую реакцию. С одной стороны, Малый театр

стремится к возрождению героического репертуара, обращаясь к лучшим образцам мировой драматургии[14]. С другой стороны — среди определенной части критики и театральных деятелей распространяется мнение, что в упадке и серости современного театра виновато влияние бытовой драмы Островского. Одним из первых, если не первым, защитил Островского от такого рода нападок А. И. Южин, который 12 марта 1914 года произнес в Политехническом музее речь «Романтизм и Островский».

Надо отметить, что к проблеме романтизма у Островского в современном литературоведческом понимании (а именно в связи с ней чаще всего цитируется или упоминается в литературоведении это выступление Южина) эта речь почти не имеет отношения, так как само слово «романтизм» Южин употребляет нестрого, по-своему. Тем не менее значение этой работы никак нельзя недооценивать, поскольку в ней дается глубокая характеристика и творчества Островского и, главное, утверждается плодотворность его влияния на театр. Южин доказывает, что правдивое изображение быта у Островского есть необходимое выражение правды чувств, глубины проникновения в духовную жизнь человека, которая может быть и бессознательной, неясной для него самого, но тем не менее интересной и важной для художника. Эту одухотворенность, проникновение в глубь вещей при точном изображении и поверхностной, видимой их формы Южин и называет романтизмом. «Человек и только человек есть объект драматического творчества обоих художников — и поэта и артиста. Для того, чтобы художник стоял на высоте своей задачи, он должен, создавая своего героя или свой тип, взять все его существо в его видимой, быто-

---

[14] Этот процесс освещен в специальной театроведческой литературе (см., например: Зограф Н. Т. Малый театр второй половины XIX в. М., 1960), а из современников о нем хорошо написал А. И. Сумбатов-Южин, один из главных деятелей этого возрождения (см. его статью «Малый театр в его подлинных традициях» и ряд статей о М. Н. Ермоловой в кн.: Южин-Сумбатов А. И. Записи, статьи, письма. М., 1951).

вой полноте и в его постигаемой поэтическим творчеством невидимой, угадываемой глубине духа. Из бытовой и романтической стороны состоит живой человек.

Из тех же двух элементов должно состоять и создание художника. И поэтому настоящий *реализм есть не что иное, как органическое слияние быта с романтизмом»* (курсив Южина. — *А. Ж.*) [15].

По мнению Южина, именно таким и было творчество Островского. Южин полностью снимает с великого драматурга ответственность за натуралистический бытовизм подражателей. Более того, в этом же выступлении, как и в ряде других работ, он развивает мысль о том, что именно влияние драмы Островского на театр и актерское искусство, влияние, убившее «ложный романтизм» и ходульную мелодраматичность, позволяет на новой основе обратиться к мировому репертуару героического плана.

Насколько прав был Южин подтверждает и то обстоятельство, что очень близкая мысль была высказана Островским в записи, опубликованной через много лет после смерти Южина: «Реальное получило преобладание, но оно не исключило и возвышенного лиризма. Реальное делает свое дело, оно отрезвляет искусство.

Реальное не значит низменное, реальное значит правдивое, верное, но ведь и лиризм, и возвышенные чувства существуют в человеке, значит и они реальны. Умей только найти их в человеческой душе.

Поборники правды, чести, любви, возвышенных надежд еще не сошли со сцены, рыцарь еще не побежден окончательно, он еще будет бороться с неправдой и злом.

Действительно, много правдивых мелочей было пропущено искусством, реальное искусство подбирает их и констатирует, но ведь дойдет же оно и до крупного...» (XII, 318—319).

В статье 1921 года «Малый театр в его под-

---

[15] Южин-Сумбатов А. И. Записи, статьи, письма, с. 439.

линных традициях», защищая классический театр от многочисленных нападок, Южин стремится установить грань между «рутиной» и «традициями». Он формулирует здесь самые общие принципы художественности, сложившиеся в Малом театре. В частности, он еще раз подчеркивает неразрывность и взаимообусловленность бытового и «высокого» в реалистическом театре. О требовании к артисту жить на сцене в исполняемой роли Южин пишет: «Эта традиция довела Малый театр некогда до того высокого совершенства психологического углубления игры артистов, при котором равно жизненными, правдивыми и близкими душе зрителя являлись и самые высокие героические эмоции и самые простые повседневные переживания. Этим последним придавалась таким путем исключительная значительность и необычайная глубина, и *быт получал смысл эпоса...*» (курсив мой. — *А. Ж.*) [16].

В 1923 году с поддержкой классических традиций реалистического театра в газете «Известия» выступил А. В. Луначарский, написавший статью «Об Александре Николаевиче Островском и по поводу его». Темой статьи было утверждение художественной актуальности наследия Островского для современности: «Он — крупнейший мастер нашего бытового и этического театра, в то же самое время такого играющего силами, такого поражающе сценичного, так способного захватить публику, и его главное поучение в эти дни таково: возвращайтесь к театру бытовому и этическому и вместе с тем насквозь и целиком бытовому и художественному, то есть действительно способному мощно двигать человеческие чувства и человеческую волю» [17].

Как известно, основной (а на долгие годы и единственной) линией развития советского театра стал театр «литературный, бытовой и этический», если воспользоваться выражением Луначарского.

---

[16] Южин-Сумбатов А. И. Записи, статьи, письма, с. 382.

[17] Луначарский А. В. О театре и драматургии. Избранные статьи в 2-х томах, т. 1, М., 1958, с. 248.

На этом пути были достигнуты им крупные победы, но, как это всегда бывает с победившей художественной тенденцией, именно эта линия интенсивнее всего и обрастала эпигонами, различными постановочными штампами и театральными стереотипами. Это не могло не отразиться и на судьбе наследия Островского. Многочисленные «среднестатистически-музейные» постановки как раз выдвигали то, что легче всего воспроизводимо и что Южин в свое время выразительно назвал «морем бытовой фотографии» — быт, лишенный внутренней поэтичности, одухотворенности, присущей подлинному Островскому.

Ничем, кроме реакции на такую именно трактовку, нельзя объяснить тот печальный факт, что довольно часто и в наши дни театральные деятели высказывают мнение: современная постановка должна «освободить» Островского от быта. Думается, это мнение связано с совершенно неверным представлением о «бездуховности» быта и об абсолютной противопоставленности бытового и условного. Островский, «освобожденный» от быта, перестанет быть Островским, в результате подобной операции возникнет другой — и кто знает, удачный ли? — драматург. Даже в том наугад выбранном примере, который приведен выше, видно, насколько важные общие проблемы растворены у Островского в быте. «Убрав» из «Пучины» быт, мы получим скелет мелодрамы.

Островский и Некрасов как раз те русские писатели, творчество которых со всей ясностью доказывает, что интеллигентность, интеллектуализм и духовность — не синонимы. Это хотя и давняя, но, к сожалению, чрезвычайно живучая подмена понятий. В том, что понятия эти без всяких сомнений смешивались в популярной критике начала XX века, убеждает, например, статья Ю. Айхенвальда об Островском. Примечательно, что в этой «разносной» статье в сущности есть совершенно верные наблюдения над художественным миром Островского, но именно особенности, составляющие, с нашей точки зрения, его оригинальность и силу, Айхенвальд считает бесспорными доказа-

тельствами того, что пьесы Островского отжили свое (вопрос о возможности их возрождения даже и не возникает). Приведем одно из таких совершенно верных, но превратно понятых наблюдений. «И все это творчество производит такое впечатление, точно он сочиняет для народного театра или детей, точно он получил какой-то заказ. Он не столько пьесы пишет, сколько репертуар создает... В общем, он глубоко некультурен, Островский... Островский без сцены не обойдется, нужны его комедиям ее третье измерение, ее выразительность»[18]. И обращение к народному зрителю, и стремление создать репертуар, конечно, подлинные черты Островского, как и явственно выраженная в поэтике его драмы театральность, расчет на сценическое воплощение. Но народ и дети, по мнению критика, просто некультурны и не более того.

Островский не бытописатель, а поэт быта. Но не в том смысле, что он выхватывает из повседневности прекрасные, возвышенные моменты. Нет, лучшие его пьесы вскрывают нам одухотворенность обычного течения жизни.

Писателю принадлежит совершенно особая художественная концепция быта, в значительной мере оставшаяся уникальной в русской литературе.

Островский начинает как бытописатель натуральной школы. С этнографической точностью, подробно, во всех деталях описывает он быт открытой им «Америки» — купеческого Замоскворечья, еще не отраженного в литературе слоя русской жизни. В первом его произведении «Семейная картина» даже нет драматической интриги. В пьесе «Свои люди — сочтемся» быт купеческого Замоскворечья проанализирован, социально объяснен, истолкован и осужден нравственным приговором искусства.

Новый взгляд на быт, иное понимание быта — в москвитянинский период. В это время сложились

---

[18] Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей, вып. 2, изд. 4-е. М., 1917, с. 196—197.

определенные взгляды писателя на жизнь, и среди этих убеждений, возникших в молодой редакции «Москвитянина», было убеждение в непреложном примате живой жизни над любой схемой и теорией. Какой же быт соответствует этому взгляду, какой быт можно принять как органические, естественные, не стесненные гнетом извне формы жизни? Патриархальный быт — полагают в это время Островский и его друзья. В комедиях москвитянинского периода быт идеализирован. Но не в том смысле, что приукрашен современный автору быт «темного царства». Этого в пьесах Островского нет, как будет показано дальше. Быт идеализирован в том смысле, что в идеальном, неискаженном, где-то и когда-то быть может в отдельных чертах и существовавшем народном быту писатель видит идеал человеческих отношений.

Но проходит время, и «Гроза» кладет предел этой идеализации. Побеждает трезвый художник-реалист, сохранивший, однако, свои идеальные стремления к лучшему.

Островский приходит к пониманию быта как бытия, как непреложной формы существования человека, вообще людей, в конце концов — общества. Этим определено место быта в жизни, изображаемой им в своих произведениях. Этим определены и характерные для пьес Островского сюжетные мотивы: борьба за кусок хлеба, за свой угол, мечты о доме, приискание невест, хлопоты о женихах, свахи, даже мечты чуть ли не о новой косыночке. Все это для Островского — не низкие житейские дрязги, а естественное стремление человека, живая жизнь. Любовь — вечная тема искусства — у Островского это почти всегда стремление создать семью, зажить своим домом.

Добролюбов назвал пьесы Островского «пьесами жизни». Возможно, Добролюбов почувствовал именно эту сторону творчества Островского, но мог иметь в виду и что-либо другое, например, жанровое своеобразие. Во всяком случае определение «пьесы жизни» очень удачно передает особое, постепенно сложившееся, сформировавшееся у Островского отношение к быту.

В художественном мире Островского в быте все содержится одновременно, все в нем растворено — хорошее и плохое, великодушие и преступление, беда и счастливый поворот судьбы. Все это диалектически увязано, переходит одно в другое, взаимно переплетается и проникает друг в друга; все это выступает как проявление живой, многогранной жизни. Случайности в таком мире закономерны. Они, даже когда иной раз и носят характер театральной условности, воспринимаются как реально жизненные («бывает ведь и такое» — вот их формула).

Мечта, страсть, порыв и идеология, теория — вот еще две стороны жизни, которые в пьесах Островского всегда соотнесены с бытом. Катерина гибнет, потому что ее страсть, ее любовь не может облечься в бытовые формы. Погибнет и Лариса. Откажется от любви Негина. Рушатся теории Жадова.

Островский не идеализирует быт и не смотрит на него как на нечто неизменное. Он только считает быт необходимым условием существования человека, и все в жизни, что только может привлечь внимание художника, показано в его пьесах во плоти повседневного существования героев, каковым и является быт.

Место комедии в жанровой системе Островского

«Согласно понятиям моим об изящном, считая комедию лучшею формою к достижению нравственных целей и признавая в себе способность воспроизводить жизнь преимущественно в этой форме, я должен был написать комедию или ничего не написать» (XIV, 16), — утверждает Островский в 1850 году в объяснении с начальством по поводу пьесы «Свои люди — сочтемся». Несмотря на официальный и даже вынужденный характер письма, эстетическое credo Островского изложено здесь без всяких уступок обстоятельствам.

Театр Островского — по преимуществу театр комедийный. И дело не только в том, что половину

своих пьес драматург сам назвал комедиями. Комедийное начало отчетливо выражено и в тех пьесах, жанровое обозначение которых, видимо, затрудняло Островского. Драматург уклончиво называл их: «сцены из жизни захолустья», «картины московской жизни». Наконец, заслуживает размышлений и то обстоятельство, что некоторые пьесы, с нашей точки зрения, бесспорно представляющие собой драмы, сам Островский считал комедиями: «Таланты и поклонники», «Последняя жертва», «Без вины виноватые». Конечно, авторское определение жанра нередко можно оспорить и даже отвергнуть, особенно по прошествии определенного исторического отрезка времени, когда формирование и прояснение определенных художественных тенденций как бы бросает новый свет на прошлое. В исторической ретроспективе все перечисленные «комедии» Островского приобретают статус «психологической драмы». Так определяется их жанр и в большинстве литературоведческих работ, и в театрально-исполнительской традиции. Для подобного пересмотра бесспорно есть веские основания. В тех случаях, когда исследователи считают нужным как-то прокомментировать авторское понимание жанровой принадлежности, выраженное Островским со всей определенностью в подзаголовках этих пьес, комментарий оказывается обычно простым: «благополучная» развязка давала драматургу право на традиционно-формальное определение жанра.

Но это объяснение во многих отношениях неудовлетворительно. Во-первых, известен случай, когда «благополучная» развязка не помешала Островскому счесть свою пьесу драмой: «Не так живи, как хочется». Среди имеющих благополучную развязку пьес, жанр которых уклончиво обозначен «сцены» или «картины», также есть не только «комедийные» («Старый друг лучше новых двух», бальзаминовская трилогия), но и тяготеющие к психологической драме («Трудовой хлеб», «Шутники», «Поздняя любовь»). Следовательно, по мнению Островского, одного «благополучного конца» для комедии недостаточно. Во-вторых, под-

линно благополучной развязкой из всех пьес обладает только одна — «Без вины виноватые».

Высказанные соображения заставляют задуматься: не существует ли более глубоких причин, по которым Островский назвал свои пьесы комедиями?

Как известно, драма (в узком значении термина) возникает в европейской литературе в связи с выходом буржуазии на общественную арену. Она призвана была изобразить конфликты из жизни третьего сословия. Просветительскую драму характеризует пафос буржуазного демократизма, борьба с сословными предрассудками. После победы буржуазных революций и разочарования в реальности нового общества европейская драма разветвляется на две линии: романтическую драму с ее бунтарскими мотивами и благонамеренную буржуазную драму, рисующую семейные конфликты, лишенную социальной остроты. Из-за своеобразия исторических условий жанр драмы не получает в России распространения вплоть до второй половины XIX века, когда он по существу заново создается Островским. Зато многие идейно-художественные функции драмы в России приняла на себя комедия.

Под привычным словосочетанием «демократический театр XVIII века» подразумевается именно «демократическая комедия» — Плавильщикова, Николева, Попова... Это наша культурная реальность, связанная с национальной почвой и давшая в итоге комедию Фонвизина и Крылова. По самому своему положению в жанровой иерархии классицизма комедия срасталась с демократической национальной культурой легче, чем высокие жанры литературы. Поэтому пока лирическая поэзия и трагедия были еще «европейскими», адресовались к просвещенному читателю и зрителю, комедия успела укорениться в национальной почве и освоить стихию бытовой речи. Одновременно она приняла на себя и важную общественную функцию — нравственно-сатирическое, а иногда и социальное обличение пороков.

Однако XIX век выдвинул перед русской куль-

турой новую задачу, которая еще не могла быть решена в XVIII столетии, и решение ее, естественно, осталось за пределами возможностей демократического театра той эпохи. Это изображение личности, индивидуального, неповторимого в душе и судьбе человека, то есть по существу задача воссоздания в искусстве облика нового человека. Разработку этой проблемы начинает лирическая поэзия с ее ведущими жанрами первых десятилетий века — элегией, балладой, посланием и эпиграммой.

Соединение бытовой сочности и колоритности, речевого демократизма с освоением личностной идеологии дает феномен «Горе от ума», драматургический аналог пушкинской поэзии.

Значение Грибоедова для развития русской драматургии неизмеримо велико не только в силу художественного совершенства и идейного богатства его комедии, но также и потому, что он становится у нас основоположником определенного жанрового канона — общественной, серьезной комедии. Даже независимо от того, насколько непосредственно воплотилась в нашей драматургии основанная им традиция, значительным было ее, если можно так сказать, моральное влияние на русскую литературу. Грибоедов как бы создал образец высокой, «настоящей» комедии. И само существование такого эталона давало возможность по заслугам судить репертуарную реальность русского театра.

Появление пьес Гоголя, других по типу драматургического построения, по принципам художественности, но столь же высоких по общественной значительности, окончательно укрепило в глазах передового общества авторитет высокой комедии как жанра. Вместе с тем представители охранительной идеологии стремятся дискредитировать сам жанр комедии, объявить его «низшим», менее значимым [19].

---

[19] Интересные сведения об этом приведены в кн.: Лакшин В. Александр Николаевич Островский. М., 1976.

Над взглядами ретроградов на комедию Островский

Итак, при своем вступлении в литературу Островский застает в ней два варианта серьезной общественной комедии. Грибоедовская комедия строится на противопоставлении героического лица косному миру окружающей действительности. В комедии Гоголя «положительное лицо — смех», по собственному заявлению автора. Влияние Гоголя на литературный процесс 40—50-х годов было, как мы знаем, огромно. Концепция принципиальной «безгеройности» комедии была поэтому достаточно распространена в русском обществе, причем расценивалось это свойство диаметрально противоположно, в зависимости от общественно-политических взглядов[20]. Как ни парадоксально, но в ближайшие к своему созданию десятилетия грибоедовская комедия больше повлияла на повествовательные жанры, чем на драматургию.

Первые пьесы Островского («Семейная картина» и «Свои люди — сочтемся») развивают гоголевскую традицию, но преломленную в художественной практике натуральной школы. Однако очень скоро, в «москвитянинский период», Островский вырабатывает своеобразный тип комедии, имевший определяющее значение в его художественной системе на протяжении всего творческого пути. Прежде чем перейти к описанию созданной Островским жанровой разновидности комедии, необходимо остановиться на понимании комического у Островского. Это, в свою очередь, требует поставить вопрос о значении «москвитянинского периода» деятельности писателя. Дело в том, что идеи молодой редакции «Москвитянина» своеобразно скрестились в сознании драматурга с традицион-

---

посмеялся в пьесе «На всякого мудреца довольно простоты», вложив в уста Мамаева и Крутицкого следующий диалог:

Мамаев (Крутицкому). В принципе я с вами согласен, но в подробностях нет.

Крутицкий. Да почему же?

Мамаев. Зачем непременно трагедия, отчего не комедия!

Крутицкий. А затем, что комедия изображает низкое, а трагедия высокое, а нам высокое-то и нужно (V, 170—171).

[20] См.: Лакшин В. Я. Указ. соч.

ным для русской передовой интеллигенции отношением к общественному назначению жанра серьезной комедии.

Островский вступил в литературу как яркий и своеобразный художник острокритического склада. Но уже в начале 50-х годов он отходит от «обличительного направления» в его классическом варианте. Однако было бы большой ошибкой рассматривать «москвитянинский период» лишь как эпоху потерь в его творческом пути. Такому толкованию противоречит уже то, что все три пьесы, в наибольшей степени отразившие идеи молодой редакции «Москвитянина» («Не в свои сани не садись», «Бедность не порок» и «Не так живи, как хочется»), обладают высокими художественными достоинствами, а «Бедность не порок», пользовавшаяся огромным зрительским успехом на протяжении всего XIX века, безусловно, относится к числу лучших пьес Островского. Ее художественную значительность хорошо почувствовал А. В. Луначарский: «Весь своеобразный мир, все великое здание, воздвигнутое Островским, гримасничает перед нами, как готические соборы своими каменными ликами, и как кариатиды, впереди в этом храме, воздвигнутые русской тьме и русскому стремлению к свету, высятся три страдальческие фигуры: актера Несчастливцева, пропойцы Торцова и неверной купецкой жены Катерины. Из глубины их могучих грудей рвется иногда почти смешной по своему формальному чудачеству, но такой бесконечно человеческий вопль о выпрямленной жизни»[21].

Не менее важно, оценивая «москвитянинские» пьесы, принять во внимание и то, что некоторые плодотворные идейные и художественные тенденции этого периода в преображенном виде развивались драматургом впоследствии.

После окончания комедии «Не в свои сани не садись» Островский, работая над пьесой «Бедность не порок», пишет Погодину письмо, весьма

---

[21] Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми т., т. 1. М., 1963, с. 205.

важное для понимания настроений драматурга в это время. Новые пьесы были для него явлением принципиальным, вполне осмысленным идейно. Он отказывается от борьбы против цензурного запрета на комедию «Свои люди — сочтемся!». «О первой комедии я не желал бы хлопотать потому: 1) что не хочу нажить себе не только врагов, но даже и неудовольствия; 2) что направление мое начинает изменяться; 3) что взгляд на жизнь в первой моей комедии кажется мне молодым и слишком жестким; 4) что пусть лучше русский человек радуется, видя себя на сцене, чем тоскует. Исправители найдутся и без нас. Чтобы иметь право исправлять народ, не обижая его, надо ему показать, что знаешь за ним и хорошее; этим-то я теперь и занимаюсь, соединяя высокое с комическим. Первым образцом были «Сани», второй оканчиваю» (XIV, 39).

Как видим, и теперь Островский не отказывается от мысли о высоком общественном назначении литературы и чисто просветительского намерения с помощью искусства «исправлять народ». Только он считает, что средства такого исправления должны быть иными: не сатирическое обличение, а «соединение высокого с комическим». «Соединение высокого с комическим» как некое противопоставление чистой сатире — характерная «москвитянинская», точнее — григорьевская мысль.

Однако настороженное отношение «молодой редакции» к сатире не было выражением антиобщественных настроений. Сатира казалась Ап. Григорьеву неким низшим родом искусства, поскольку представлялась ему неполным, односторонним отражением жизни. Григорьев, Островский и другие члены молодой редакции были сторонниками реалистического искусства, считали необходимым шире отражать русскую действительность. Особенно характерен был для них интерес к народному творчеству. Молодую редакцию «Москвитянина» нельзя рассматривать как литературно-общественное течение, скорее это было литературное содружество. Его членов объединяла фанатическая любовь

к русской песне, к различным проявлениям простонародного быта, причем не только крестьян, но и городского простонародья. Недаром в лучших стихах Ап. Григорьева, как и в поэзии друзей его юности Фета и Полонского, сказалось влияние городской песни и цыганского романса. Пение под гитару, увлечение цыганами, бедные московские кабачки, где собирались не только пить, но и слушать песни, — все это был одновременно и быт, и вместе с тем своеобразная форма идеологии для молодых москвитянинцев.

Теоретические основы этого содружества полнее всего сформулированы в критическом наследии Ап. Григорьева.

Одной из характернейших черт его критики была вражда к тому, что он называл «теорией». Под этим бранным для него словом Ап. Григорьев понимал кабинетное, книжное отношение к жизни и к искусству, стремление предписать им законы сочиненные, а не выведенные из жизни. Такими кабинетными теоретиками Григорьев в равной степени считал и славянофилов, и публицистов «Современника». Основой своего мировоззрения он провозглашал безграничную веру в живую, «органическую» жизнь, любовь и внимание к ее многообразным проявлениям. Критик видел глубокое расхождение между дворянским обществом и народной жизнью. Жизнь дворянского общества он нередко именовал мишурной, миражной. Подлинной жизнью он считал жизнь народную. Для Григорьева главное в народной жизни — ее коренные нравственные начала, которые живут в преданиях и верованиях народа и которым, по его мнению, принадлежит будущее. И эти-то коренные начала народной жизни, народная правда и должна находить отражение в искусстве, должна служить критерием истинной ценности произведения.

В творчестве Островского Григорьев, как ему казалось, нашел блестящее подтверждение своей теории народности, услышал «новое слово» русской литературы. Для Григорьева, как и для Белинского периода «Литературных мечтаний», народность — отвлеченная сущность, «квинтэссенция

народного духа», существующая вечно в тайниках души народа и находящая отражение в его верованиях и преданиях. В его представлениях о народности было много общего со славянофильскими, но он сам прекрасно сформулировал и отличие своих взглядов в одном из поздних произведений «Плачевные размышления о деспотизме и вольном рабстве мысли»: «Я глубоко сочувствую славянофильству в его любви к быту народа и к высшему благу народа — религии, но и глубоко же ненавижу это старобоярское направление за его гордость, — так же точно, как глубоко люблю Москву как полный тип русской жизни и не сочувствую некоторым ее историческим несправедливостям... Оно (славянофильство. — *А. Ж.*) только в себя верит, — и в сущности, оно не народное, а старобоярское направление. Народ для него — только степной, а не городовой народ: вся жизнь наша, сложившаяся в новой истории, для него — ложь; вся наша литература, кроме Аксакова и Гоголя — вздор. К Пушкину оно равнодушно, Островского не видит, и понятно, почему не видит: он ему хуже рожна на его дороге.

... Или опять, идеал славянофильства тоже очень определенный; да ведь к старому не возвращаются»[22].

Итак, основным отличием Григорьева от славянофилов был его демократизм, внимание не только к «степному» народу, то есть крестьянству, но и «городовому», и, наконец, вера в то, что идеал не в историческом прошлом, а где-то рядом и впереди. По мысли Григорьева, историческое творчество народа еще должно выработать какие-то другие, новые формы жизни, которые не будут простым — и, как понимает Григорьев, невозможным — возвращением к допетровским временам; но эти новые формы органически соединят исконные, коренные основы русской жизни и достижения новой истории, освободив их от наносного, миражного.

---

[22] Григорьев Ап. Воспоминания. М.—Л. 1930, с. 355—357.

Ап. Григорьев пользовался большим влиянием в кружке «Москвитянина», был его идейным центром, как Островский — центром художественным.

Если иметь все это в виду, то ясно, что описание старинных форм русского быта, их поэтизация, проникновение фольклора в современное художественное произведение — все это имело для москвитянинцев далеко не просто «этнографический» смысл и ни в коем случае не означало стремления украсить произведение экзотическими элементами, как это было свойственно, например, творчеству романтиков. Стихия народно-поэтического, фольклорного во всех трех пьесах Островского москвитянинского периода имела глубокое идейное значение.

Для понимания литературных взглядов драматурга этого периода чрезвычайно важна его рецензия 1850 года «Ошибка», повесть г-жи Тур». Эту рецензию цитируют едва ли не все исследователи Островского, характеризуя драматурга как представителя русского критического реализма. К сожалению, при этом совершенно не обращали внимания на содержание самого понятия «обличение» в контексте статьи Островского. Насколько нам известно, впервые на определяющую связь этой статьи с идеологией молодой редакции «Москвитянина» указал Б. Ф. Егоров[23]. Не отрицая вывода своих предшественников относительно влияния идей Белинского на литературно-критические взгляды Островского, Б. Ф. Егоров подчеркивает, что «система взглядов Островского 1850—1851 гг. существенно отличается от системы Белинского...»[24]. Основное отличие от позиции Белинского состоит в том, что Островский критикует личность, эгоистически «отторгшуюся от общечеловеческого». «Обличение» такой личности и есть, по Островскому, своеобразие русской литературы, отражающее особенность национального характера русского народа, стремящегося к гармо-

[23] См.: Егоров Б. Ф. А. Н. Островский и молодая редакция «Москвитянина». — В кн.: А. Н. Островский и русская литература. Кострома, 1974.

[24] Там же, с. 24.

нии. Подчеркиваем, что такой смысл слова «обличение» не есть результат «толкования» текста Островского, он с абсолютной непреложностью вытекает из контекста статьи, если только цитировать ее достаточно полно.

«Так бывает во всех литературах, с тою только разницею, что в иностранных литературах (как нам кажется) произведения, узаконивающие оригинальность типа, то есть личность, стоят всегда на первом плане, а карающие личность — на втором плане и часто в тени; а у нас в России наоборот. Отличительная черта русского народа, отвращение от всего резко определившегося, от всего специального, личного, эгоистически отторгшегося от общечеловеческого, кладет и на художество особенный характер; назовем его характером обличительным. Чем произведение изящнее, чем оно народнее, тем больше в нем этого обличительного элемента» (XIII, 140).

Не будем сейчас говорить о том, что данная здесь характеристика русской литературы по меньшей мере односторонняя. Это скорее программа, чем констатация художественной реальности. Бесспорно, однако, что в 1850 году Островский так думал. Эти настроения сказались в антиромантических выпадах «Бедной невесты», где высмеяно и осуждено «печоринство», взята под сомнение личность, «эгоистически отторгшаяся от общечеловеческого»[25]. Впоследствии и Островский в своей художественной практике и Ап. Григорьев в теории признают право личности на сомнение и протест, признают «законность» этой линии в русской литературе. В цикле статей о Тургеневе (1859) Ап. Григорьев даст высокую оценку нравственной тревоге и взыскательности «лишних людей» и ограничит значение «смирного типа»: «Голос за простое и доброе, поднявшийся в душах наших против ложного и хищного, есть, конечно,

[25] Неверно переадресовывать все насмешки Островского Грушницкому. Тут и Лермонтов, конечно, задет — чего стоит одно упоминание дневника Мерича! Да и не от имени ли Мери его фамилия? Кстати, и героиня Островского не Мери, но Марья Андревна.

прекрасный, возвышенный голос, но заслуга его есть только отрицательная. Его положительная сторона есть застой, закись, моральное мещанство»[26].

Несколько раньше в очень содержательном письме из Италии к Ап. Майкову Григорьев, высказывая аналогичные мысли, пишет об Островском как о художнике, естественно сочетающем в себе интерес к обоим аспектам национального характера. «Мысль об уничтожении личности общностью в нашей русской душе есть именно слабая сторона славянофильства. Так кажется только сначала, и сам Пушкин, притворявшийся иногда Иваном Петровичем Белкиным, понимал этот процесс... но куда же дел бы он те силы, которые примеривались к образам Алеко, Дон Жуана и проч., и проч. Это идет в каждом из нас и в целой нашей эпохе — процесс Ивана Петровича Белкина, смиряющего, безличного начала, критикующего разные мундиры, в которые личность облекалась. Мы лгали, когда облекались в разные хламиды, да лжем и теперь, когда признаем с Толстым один героизм капитана его (в кавказских сценах) или, пожалуй, лермонтовского Максим Максимыча. ... Не лжет один Островский, а дает, часто ex abrupto, наобум, то, что говорит кровь, ибо этот человек по натуре своей лгать не может. Народное наше, типическое, не есть одно только старое, но и старое, и новое, ибо лучше та двойственность, которая всюду у нас проглядывает и в старом и в новом (князья дружинники и охранники и князья промышленники-вотчинники, святость Ильи Муромца и ерничество Алеши Поповича, земледельческое население и купеческое, покорность семейному началу в одной песне и загул в отношении к этому началу в другой и проч., и проч., и проч.)»[27].

Интерес и внимание к рядовому человеку, признание его прав в жизни и в искусстве навсегда сохранится у Островского.

---

[26] Григорьев Аполлон. Литературная критика. М., 1967, с. 271.

[27] А. А. Григорьев. Материалы к биографии. Под ред. Вл. Княжнина. Пг., 1917, с. 215—216.

Понимание комического в рецензии Островского на повесть «Ошибка» очень близко к тому, что мы находим в критике Ап. Григорьева. Драматург пишет: «Нравственная жизнь общества, переходя различные формы, дает для искусства те или другие типы, те или другие задачи. Эти типы и задачи, с одной стороны, побуждают писателя к творчеству, затрагивают его; с другой, дают ему готовые, выработанные формы. Писатель или узаконивает оригинальность какого-нибудь типа, как высшее выражение современной ему жизни, или, прикидывая его к идеалу общечеловеческому, находит определение его слишком узким, и тогда тип является комическим» (XII, 140). Таким образом, непременным спутником комического, самим условием его возможности, оказывается наличие «общечеловеческого идеала», с которым сопоставлено комически освещаемое явление или тип.

«Комизм есть отношение высшего к низшему, отношение к неправде со смехом, во имя оскорбляемой ею и твердо сознаваемой поэтом правды»[28], — писал Григорьев. При этом идеал понимается как нечто, в той или иной мере воплощенное в произведении, а не только, так сказать, оставшееся «личным достоянием» авторского сознания. Именно такое понимание сущности подлинно комического и приводит Островского к желанию «соединить высокое с комическим».

Представляется, что с таким пониманием комического был связан и взгляд Ф. М. Достоевского на сатиру. Интересный материал дает его записная тетрадь 1876—1877 годов. Целый ряд записей свидетельствует о напряженных раздумьях над проблемами сатиры. Показательно, что именно в этой связи Достоевский вспоминает Островского и Грибоедова как художников, в чем-то близких. «У Островского как-то начали было смешиваться положительные стороны с сатирой. Из сего последовало лишь общее недоумение и непризнание критикой Островского даже и доселе». «У нас сатира боится дать положительное. Островский хо-

[28] Григорьев А. А. Собр. соч. под ред. В. Ф. Саводника, вып. 7. М., 1915, с. 15—16.

тел было. Гоголь ужасен, но Грибоедов дал. Весь Чацкий (и уродство комедии). Затем Алеко, и потом новая сатира, боятся сказать, чего хотят...».

В набросках Достоевского высказана и другая мысль, важная для понимания дальнейших жанровых поисков Островского. Это мысль о связи сатиры и трагедии. «Алеко. Разумеется, это не сатира, а трагедия. Но разве в сатире не должно быть трагизма? Напротив, подкладке сатиры всегда должна быть трагедия. Трагедия и сатира две сестры и идут рядом, и имя им обеим, вместе взятым: правда». Далее снова возникает имя Островского, которому, по мысли Достоевского, не удалось соединить эти две стороны, хотя драматург и «сказал *новое слово*: реализм, правда, и не совсем побоялся положительной подкладки»[29]. Курсивом Достоевский выделил скрытую цитату: «новое слово» — так неоднократно называл творчество Островского Ап. Григорьев.

Новизна Островского связывалась в сознании Достоевского со стремлением объединить положительное и комизм. Сатира и трагедия в масштабах и формах, свойственных отмеченному катастрофизмом мышлению Достоевского, были соединены им самим в «Бесах», в некоторых сценах других романов. У Островского же из столкновения комического с трагизмом жизни, просвечивающим сквозь повседневность, постепенно вырастала драма.

Стремление соединить высокое с комическим определило и новую структуру комедий Островского, которая стала у него преобладающей, начиная с «Бедной невесты». Не гоголевский вариант построения — без иного положительного лица кроме смеха — а столкновение положительных и отрицательных героев. Этот тип комедии ближе к грибоедовскому, но и отличается от него, благодаря очень усложнившейся у Островского проблеме героя, которая может быть понята лишь на фоне общелитературной (а не только драматургической) традиции.

---

[29] Литературное наследство, т. 83. М., 1971, с. 606—608.

Глава I.

ПРОБЛЕМА ГЕРОЯ В ДРАМАТУРГИИ ОСТРОВСКОГО

Формирование высокого героя в русской литературе первой трети XIX века

Вопрос о герое драмы, с одной стороны, теснейшим образом связан с проблемой выражения авторского сознания. С другой стороны, в драме он стоит острее, чем где бы то ни было, благодаря самой природе театрального зрелища, в течение веков служившего обществу зеркалом, в котором оно стремилось увидеть не только свой, так сказать, духовный портрет (что присуще литературе в целом), но и некие воплощенные образцы для подражания, эталоны житейского облика и поведения.

Взаимодействие произведения с воспринимающим его читателем (зрителем, слушателем) — общее свойство, условие жизни всех видов искусства. Но специфика драмы как рода такова, что отношения зрителя с объектом восприятия — драмой, зрелищем — особенно остры, взаимно активны. В драме сосуществуют два начала: необычность, зрелищность, может быть даже известная экзотичность, с одной стороны; и с другой — нечто, идущее от самого зрителя, близкое ему, похожее на него, заставляющее примерять на себя все — и слова, и поступки, и манеры, и судьбу действующего лица. Сидящий в зрительном зале следит, наблюдает за жизнью на сцене со стороны и одновременно здесь происходит постоянное замещение героя зрителем, когда зритель ежесекундно сам становится героем.

Противоречие между формальной замкнутостью происходящего на сцене и необходимостью для нормального эстетического функционирования драмы в полном зрительском сопереживании драматическому действию существовало всегда.

В разные исторические эпохи жизни искусства оно преодолевалось различными способами: например, введением хора в античной драме, появлением героя-резонера в театре классицизма. Один из способов смягчения заложенного в драматическом искусстве противоречия состоит в том, чтобы на сцене был герой, которого зрители могли бы считать своим представителем.

В эпоху романтизма герой-резонер, не столько представляющий живого современника зрителей, сколько олицетворяющий — в соответствии с понятиями века рационализма — некий абстрактный, вневременной разум, перестает удовлетворять и писателей и зрителей. В эту эпоху сближаются драма и лирическая поэзия, и механизм восприятия их делается похожим в силу внутреннего сходства проблемы героя. Лирическая поэзия, выражая авторское сознание, воспринимается нами как голос наших читательских чувств и мыслей. И в драме нового времени появляется такой герой, который, будучи выразителем авторской точки зрения, одновременно воспринимается зрителем как его, зрительский представитель на сцене.

В России, которая в первой половине прошлого века прожила, как известно, «продумала» столько литературных, философских, общественных течений, сколько в иных странах прошло века за два, в силу особых обстоятельств нашего исторического развития поиски нового героя, создание его облика приобрели особую актуальность. Триумфальное обретение лирического героя в поэзии чувствовалось тогда очень остро. А что, в сущности говоря, значило появление лирического героя в поэзии? Это обретение современником, новым человеком о б л и к а. Напряженные поиски черт современника, поиски реального и идеального в герое сцены, поиски себя и одновременно создание себя — все это было характерной чертой, частью атмосферы нарождающегося национального театра.

Наиболее уязвимым местом демократического театра XVIII века были положительные персонажи. Это либо герой-резонер, дидактическая приро-

да которого совершенно очевидна, либо «картонные любовники», как выразился Гоголь о традиционной молодой паре, борьба которой за свою любовь и составляет интригу комедии. Будучи одним из основоположников реалистической драматургии, Гоголь парадоксально решил проблему: в его театре «положительное лицо» — герой-невидимка, «смех». Отказавшись строить комедию на любовной линии, Гоголь избавился от «картонных любовников», а портрет героя-современника дал, как мы увидим ниже, в остром жанре карикатуры.

Создание высокого героя в реалистической комедии — достижение Грибоедова, в значительной мере подготовленное русской лирикой, и прежде всего Пушкиным.

Своим положением в русской культуре Пушкин во многом обязан герою своей лирики. Именно в ней обрел голос русский человек «нового века», нового европейского и одновременно самобытного облика. Сценическим эквивалентом открытий пушкинской лирики был Чацкий. Здесь произошло не только обретение слова и голоса, но плоти, фактуры. (Недаром Чацкий для русской сцены уже не роль, а амплуа.) Вместе с тем появление Чацкого с его речевой раскованностью, пылким лиризмом и эпиграмматической остротой было бы невозможно, не будь уже пушкинской поэзии.

Здесь не место подробнее останавливаться на Чацком. Скажем только, что для Островского и герой пушкинской лирики и Чацкий составляют, видимо, единую традицию — высокого героя, героя времени, своего рода эталон. Ап. Григорьев совершенно верно назвал Чацкого одним из «высоких вдохновений Островского».

Как известно, в конце XVIII и первой половине XIX века в европейской литературе постепенно складывается категория «героя времени». Процесс этот начинается в романтизме, впервые осознавшем связь человека с историей, передавшем тревожное чувство ожидания перемен, текучей изменчивости бытия. «Герой времени», «сын века», «эпохальный характер», воплотивший в себе центральные идеи и конфликты своего времени —

с этими категориями мы немедленно сталкиваемся, как только речь заходит о прозе первой половины XIX века[1]. Лермонтов нашел гениальную формулу для обозначения героя такого типа: «герой нашего времени». Вместе с тем лермонтовский роман был, видимо, и завершением художественного мышления такого типа, поскольку здесь уже не обошлось без иронии.

В России вопрос о герое времени, о типе героя-современника имел еще особую, дополнительную остроту по сравнению с европейской литературой, поскольку был связан с вопросом о национальной самобытности нашей новой культуры в целом. По этой причине для русской литературы имела огромное значение не только «идеология» героя-современника, но важен был и весь его облик, прежде всего речевой. Его поведение, платье, привычки — все это переставало быть «внешними признаками» и становилось идеологически значимым. (Заметим, кстати, что эта сторона всегда имеет первостепенную важность для театрального героя, ибо сцена ищет воплощения, подробностей — фактуры.)

Несомненно, что русская культура пережила в связи с петровскими реформами коренную ломку. Они привели к бюрократизации духовной жизни общества. Новая, европейская культура, сколь ни была она нам необходима, воспринималась как «привозная», и некоторое время она действительно как бы оказывалась неспособной «возникать на местах». Она механически распределялась из столицы, куда в свою очередь механически, подобно товару, доставлялась из Европы. Духовная жизнь приобрела характер ярко выраженной концентрической системы с центром в столице. В связи с этим возникло некоторое пространственно-временное представление о духовных ценностях: время, потребное для получения культурных ценностей из столицы, словно бы определяло положение на

---

[1] См., например: Гинзбург Л. О психологической прозе. Л., 1972; Удодов Б. Т. М. Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, 1973.

иерархической лестнице культуры[2]. Появляется четко выраженное противопоставление столицы и провинции. Оппозиция «столица — провинция» становится не только географической, экономической категорией, но и категорией духовной жизни.

Эта новая, «привозная», иерархически организованная культура, конечно, вступила в сложное взаимодействие с исконной, старой, которая по своей сути была «полицентрична».

Разумеется, никакое перенесение, пересаживание чужой культуры не может быть абсолютным и буквальным. Представление о «привозном» характере новой культуры было во многом иллюзией, которая, однако же, существовала. Возникает проблема преодоления такого состояния, выдвигаются вопросы о том, что заимствовать, до каких же пор брать чужое и что мы можем этому противопоставить.

Именно как результат всего вышесказанного и сложился у нас особый характер «героя времени», или, точнее говоря, его особое положение среди других действующих лиц в художественном мире произведения. Во всяком герое долго будут подозревать носителя чего-то нового, какого-то открытия. Герой должен что-то привезти, сообщить какие-то духовные новости. В литературе первой половины века это чаще всего и реализуется в сюжетной ситуации приезда, прибытия героя откуда-то (обычно из Петербурга или из-за границы). В «Ревизоре» и «Мертвых душах» эта ситуация уже осмыслена пародийно.

Переосмысление антитезы «столица—провинция» начинается у Пушкина, хотя сами эти категории, сама оппозиция у него еще весьма активна, художественно значима. Пародийное освещение

---

[2] Намек, подсказку такой модели дают, между прочим, ходовые словосочетания «распространение просвещения», «распространение европейской образованности» и т. п. Предполагалось, что культура именно распространялась по обширным пространствам, очевидно, с какой-то скоростью и в какой-то последовательности. Любопытно сравнить: «носители образованности» и старинное выражение «кладезь премудрости».

этой антитезы встречаем в 1825 году в «Графе Нулине». Комическое столкновение сверхстоличного, из Парижа прибывшего графа с провинциальными помещиками завершается полным торжеством провинциалов. Пушкин с улыбкой, но сочувственно и в сущности серьезно хвалит «уездных барышень» именно как новый культурный тип. Например, в «Барышне-крестьянке» находим такое рассуждение:

«Те из моих читателей, которые не живали в деревнях, не могут себе вообразить, что за прелесть эти уездные барышни! Воспитанные на чистом воздухе, в тени своих садовых яблонь, они знание света и жизни почерпают из книжек. Уединение, свобода и чтение рано в них развивают чувства и страсти, неизвестные рассеянным нашим красавицам... Конечно, всякому вольно смеяться над некоторыми их странностями, но шутки поверхностного наблюдателя не могут уничтожить их существенных достоинств, из коих главное: *особенность, самобытность* (individualité), без чего, по мнению Жан-Поля, не существует и человеческого величия. В столицах женщины получают, может быть, лучшее образование; но навык света скоро сглаживает характер и делает души столь же *однообразными,* как и головные уборы»[3].

Напомним, что «Барышня-крестьянка» написана 20 сентября 1830 года, одновременно с работой над восьмой главой «Евгения Онегина». В романе этот мотив имеет поистине определяющее значение. В столкновении «столичного» Онегина и «провинциальной» Татьяны Пушкину ближе оказывается провинциальность его героини[4]. Но интереснее всего то, что сама «провинция» в романе — категория не однозначная. Провинциальность

---

[3] Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. 6. М.—Л., 1950, с. 147—148 (курсив Пушкина).

[4] В интересной статье К. М. Кантора высказаны близкие наблюдения над художественными мотивами «мода» и «старина» в романе Пушкина (см.: Кантор К. М. Мода как стиль жизни. — В кн.: Мода: за и против. М., 1973). Однако понятия «мода» и «старина», несомненно, более узкие, они относятся к понятиям «столица» — «провинция» как следствие к причине.

в положительном смысле для Пушкина не есть лишь верность патриархальным, исконно русским формам жизни — над такой узкой провинциальностью Пушкин подсмеивается (описание патриархального быта Лариных дано с иронией, Татьяна ведь «в семье своей родной казалась девочкой чужой»). Провинциальная Татьяна оказывается высокой героиней именно потому, что ей чужда косность патриархального быта, а европейские духовные ценности гармонично слились в ее внутреннем мире с представлениями народной нравственности. Татьяна — первый литературный герой, в котором преодолен разрыв между исконно русским и европейским началами. Не потому ли она идеал для Пушкина, и не только «идеал женщины», но и шире — идеал человека?

Можно даже сказать, по-видимому, что оппозиция «столица — провинция», так активно обсуждаемая в романе, оказывается в известной мере снятой Пушкиным, ибо она имеет смысл лишь до тех пор, пока не рождено некое новое единство. Ни к Татьяне, ни к Онегину последней главы эти категории неприложимы. Каждая из категорий существует только пока она одностороння, даже, может быть, карикатурна: пошлость света и пошлость провинции. Как только эпитет «пошлый» делается ненужным, не нужно оказывается и само противопоставление.

Достоинства героя времени у Пушкина не могут быть ни исчерпаны, ни даже определены понятием «новизны», «столичности», но вместе с тем герой ни в коем случае не «провинциален». Как ни любит Пушкин Татьяну, но героиня эта в романе не случайно так молчалива, и облик ее в сущности лишен тех зримых бытовых подробностей, которыми столь богат облик Онегина. Героиня Пушкина явно написана иначе, чем другие персонажи романа. Она именно «идеал», в то время как Онегин — «добрый мой приятель», совсем живой человек, имеющий общий язык с поэтом. Больше того, именно фактура этого общего языка, этой новой речи и есть то достижение Пушкина, о котором мы говорили.

Оппозиция «столица — провинция» была одной из литературно-поэтических форм осознания резких социально-культурных противоречий русского общества. Славянофилы обвиняли Петра в том, что он разделил русский народ «на два народа», которые на долгие годы обречены были говорить на разных языках. Но, конечно, пропасть между этими «двумя народами» — социальная по своему существу — была и до Петра. Преобразователь России только сделал ее явной, отделил, оформил внешне «второй народ» — дворянскую верхушку.

Известна фраза Белинского о том, что «Ломоносов был Петром Великим нашей литературы»[5]. Но есть и другая параллель, намеченная Белинским в той же работе — Петр и Пушкин[6].

В нашем представлении прочно живет предание, по которому именно Пушкин — дата, перелом, точка отсчета. И Петр — дата, перелом, начало. Можно сколько угодно дополнять и уточнять это предание, критиковать его за упрощенность, но пока не похоже, чтобы даже серьезные уточнения и дополнения отменяли само его существование. Тем более присуще было такое представление людям XIX века. Есть допетровский период и послепетровский период. И есть допушкинский и послепушкинский.

Положение Пушкина, главы литературы, представляется не лишенным известной двойственности: оно и триумфально и трагично одновременно, поскольку в таком двойственном положении не могла не находиться в то время и сама литература. Несомненным проявлением этого противоречия было, например, то, что поэт, давший язык новому русскому человеку, человеку нового сознания, в силу исторических обстоятельств дал его прежде всего «второму народу» — «просвещенному обществу», дворянской интеллигенции. В поэзии Пушкина действительно было заложено все, из

[5] Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 9. М., 1955, с. 674.

[6] См. так же: Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 3, с. 500—501; т. 5, с. 145 и 328.

чего в течение столетия росла и развивалась наша литература. В будущем ей, пушкинской поэзии, суждено было послужить и «первому народу», но при жизни Пушкина и его ближайших преемников до этого было еще не близко. Представление о принципиальной народности «Евгения Онегина» было гениальным теоретическим прозрением Белинского, которое еще и в середине века не сделалось живым ощущением даже у таких последователей великого критика, какими были революционные демократы. Недаром Некрасов мечтает о временах, когда мужик «Белинского и Гоголя с базара понесет». Не Пушкина. Пропасть между языками «двух народов» предстояло постепенно заполнять наследникам Пушкина — и важнейшее место в этом труде принадлежит Островскому и Некрасову. Их язык — следующий шаг по пути демократизации литературной речи. Пушкин словно бы провозгласил принципиальное отсутствие границы между языком поэзии и безбрежным морем живой общенародной речи. Некрасов и Островский делают эту общенародную речь и материалом, инструментом и одновременно до известной степени также объектом словесного искусства. Стихией народной речи, звучащего слова начинают проверяться у Островского идеологические ценности, выработанные новой культурой. Одна из таких идеологических и одновременно эстетических категорий новой культуры — художественный образ противостоящих друг другу миров — столицы и провинции.

Именно Островский завершает разрушение идеологической оппозиции «столица — провинция», начатое Пушкиным. Мы увидим у драматурга подчеркнутый интерес к провинции, особенно в начальный период его творчества, дореформенный. Провинция эта оказывается, так сказать, не только «географической», но и «временно́й». В «провинциальной столице» Москве его интересуют глухие окраины и Замоскворечье, оставшееся как культурно-бытовое явление даже и не в прошлом, а едва ли не позапрошлом веке. Действие москвитянинских пьес происходит либо в совре-

менной Островскому уездной глуши, либо в Москве XVIII века. Вместе с тем само противопоставление «столица — провинция» Островским отвергается и, несомненно, сознательно. Яркое доказательство этого видим в комедии «Не в свои сани не садись» в немудрящей, на первый взгляд, сцене, диалоге Бородкина с Ариной Федотовной: «...Я в Москве воспитывалась, там видала людей-то не тебе чета. — А я так думаю, что люди всё одне-с» (I, 237). Это «люди все одне-с» своего рода формула отношения Островского к герою. Она не означает, конечно, утверждения нивелировки и стандарта. Речь идет о том, что сущность человека определяется для Островского тем, что он сам представляет собой. Совершенно очевидна связь такого представления о человеке со старой, допетровской полицентричной культурой Руси.

Большинство русских классиков, современников Островского, сосредоточили внимание на интеллектуальном герое, герое-идеологе. Между тем у Пушкина, Лермонтова, отчасти Гоголя изображение такого героя дополнялось, а иногда и корректировалось введением героев другого типа — людей «простого сознания»[7]. Островский был последовательным противником такого разделения героев. Его как художника неизменно интересует именно «человек простого сознания», в силу жизненных обстоятельств выступающий и как герой-идеолог[8].

Тип „героя времени" и литература второй половины XIX века

Островский отнюдь не был равнодушен к типу высокого героя, «героя времени». Напротив, он с напряженным интересом относится к высокому ге-

[7] О значении типа простого человека в русской литературе см.: Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова. М., 1964, а также раздел «Пушкин в истории русской критики и литературоведения», гл. III. — В кн.: Пушкин. Итоги и проблемы изучения. М.—Л., 1966.

[8] В этом отношении его можно сравнить только с Достоевским, который тоже снимает подобное разделение, хотя и совершенно иначе, чем Островский.

рою, представляющему пушкинско-грибоедовскую традицию. И в этом он был похож на своих великих современников-романистов. Обращаясь к литературе XIX века, мы едва ли не в первую очередь сталкиваемся с феноменом героя, который имеет определенный, характерный облик. Облик этот обладал заразительностью, он врезался в национальную культурную память. Это дворянский герой, остроумец, эпиграмматист. Независимость — этим словом, пожалуй, можно определить главный источник обаяния такого героя. Именно Чацкого и можно считать некоей точкой отсчета, моментом, когда эти свойства прозвучали наиболее ярко и триумфально, когда дворянский герой был запечатлен в момент своей исторической правоты, в период преддекабрьского подъема.

Трудно отделаться от впечатления, что этот образ «героя во фраке» как культурная модель имеет влияние на всю нашу литературу классического периода. Все стремится с ним соотнестись, хотя и с самым разным отношением к этому образцу — от восхищения до развенчания и борьбы.

Эту необычайную цельность, обаяние, заразительность и привлекательность героя, особую законченность его внутреннего и внешнего облика можно было бы назвать «фактурной насыщенностью». Правда, понятие фактурность образа лежит, скорее, в области театральной эстетики, чем в сфере собственно истории литературы, думается все же, что оно окажется полезным, поскольку нам хотелось бы обратить внимание не на весь комплекс проблем, связанных с категорией героя, но лишь на эту определенно существующую и малоизученную сторону явления. Для того чтобы более гибко оценить размеры и характер влияния грибоедовско-пушкинского героя на нашу классическую литературу, понятие фактурности нам необходимо. Ведь «идеи» Чацкого, его позиция — все это было не без резона оспорено уже Пушкиным (правда, в своей блистательной статье Гончаров тонко вскрыл бессмертное в содержании этого образа, до известной степени оспорив Пушкина).

В еще большей мере это соображение относится к типу «лишнего человека». Вместе с тем и тогда, когда идейный комплекс дворянского героя сделался уже историческим прошлым русской мысли, нравственно-психологический, бытовой его облик, его, так сказать, модус поведения — все это еще долгие годы, едва ли не до Чехова, оставалось предметом обсуждения, скрытого или явного, «материализованного» в тексте.

По-видимому, причиной такой долгой жизни этого образца, эталона послужило то, что именно в облике дворянского героя впервые в нашей литературе был выявлен личностный характер новой русской культуры. Личность в ее отношении с другими «личностями» же, с государством, с косной стихией дворянского быта и, наконец, с внеличностными нравственными ценностями — этот комплекс животрепещущих проблем был у нас генетически связан с типом «героя времени», оформившимся в литературе первой трети XIX века. И герой этот у нас по необходимости должен был обладать обликом дворянского героя. Нигде в Европе этот вопрос не стоял уже в первой половине XIX века столь остро, как в России, где сословная принадлежность прямо определяла существование или отсутствие личной независимости и лишь принадлежность к дворянству давала некоторые гарантии личному достоинству[9]. Доказательство своей независимости было очень остро и насущно для каждого русского человека. Фактура дворянского героя прямо воспринималась как знак независимости, обретения личного достоинства.

Таким образом, разговор о фактуре дворянского героя ни в коем случае не есть рассуждение о «пустой» форме, внешности, «манере». Речь идет как раз о социальной содержательности этого понятия, которая оказалась шире и «длительнее»

---

[9] Ср. с «Мещанином во дворянстве» Мольера, где конструирование, обретение дворянского облика человеком третьего сословия становится сюжетом пьесы. (Об авторском отношении к этому мы здесь говорить не будем. Нам важно пояснить само понятие фактуры, которое в этом примере видно очень отчетливо).

непосредственно идеологического его наполнения и была связана с явлением социальной психологии.

Наконец, необходимо сделать еще одно пояснение. Само по себе наличие фактуры — непременное качество всякого удавшегося персонажа в реалистическом произведении, это как раз то свойство героя, которое делает его «живым» для читателя, а нередко, по признаниям писателей, и для самих создателей. Именно поэтому мы и выделяем понятие «фактурной насыщенности», то есть особой активности и заразительности облика. Это свойство превращает героя романа не только в литературный персонаж (пусть и самый убедительный, любимый, нравственно влиятельный), но, если можно так выразиться, в явление «массовой культуры», разумеется, в ее формах, соответствующих исторической эпохе. Так, лермонтовский Печорин, влияя на массовую литературу, породил «печоринство», что засвидетельствовано критиками и классической литературой середины XIX века (Чернышевский, Салтыков-Щедрин, Ап. Григорьев, Достоевский). Между тем, несомненно «живые» и ничуть не менее совершенно написанные герои «Войны и мира» избежали этой участи.

Таким образом, учет понятия «фактурной насыщенности» героя позволит нам исследовать не только прямо и непосредственно выраженную литературную жизнь одного героя в виде влияния на другого, не только отражение «текста» в «тексте», но учесть и более неуловимую вещь — жизнь героя в культурной памяти, в читательском сознании нации (а ведь писатели — тоже «читающая публика»).

Итак, Пушкин и Грибоедов создали интересующий нас тип героя. Грибоедовский герой — это как бы герой «изнутри», автор поглощен его созданием, и в комедии нет места для авторского обсуждения, комментирования Чацкого[10]. У Пушкина в «Евгении Онегине» слиты оба момента: и

[10] Многочисленные трактовки Чацкого как героя, данного иронически, несомненно, опираются на более поздний литературный и эстетический опыт.

процесс создания героя, и комментарий к нему.

Следующий этап — роман Лермонтова. Герой времени как тип уже создан, и центр тяжести переносится на рефлексию по поводу героя, на его критику и обсуждение при общей, несомненно, положительной оценке его.

Если облик Чацкого и Онегина достаточно целостно и непротиворечиво выражает личность (хотя и достаточно сложную у Пушкина), если там во всяком случае внешний облик героя не становится предметом рефлексии, а несет характерологическую функцию, то, начиная именно с лермонтовского героя, проблема соответствия внешнего и внутреннего, облика и содержания личности становится предметом напряженного обсуждения. Не случайно так важен в романе аналитический портрет Печорина, так велик удельный вес немногочисленных вещей, окружающих героя. В лермонтовском романе мы сталкиваемся с гипертрофией внешних черт дворянского героя. Во всех ситуациях и сюжетных поворотах Печорин неизменно остается идеалом «comme il faut». Можно сказать, что всем своим партнерам и в особенности «врагам» он противостоит как вполне светский, «порядочный» (в старом значении слова) человек, людям не вполне или вовсе не светским, выскочкам, армейским бурбонам или смешным провинциалам. Даже в «Журнале Печорина», где, разумеется, о внешности и манерах героя прямо ничего не говорится (за исключением описания черкесского костюма), мы все время имеем это в виду, поскольку описывает «водяное общество» Печорин, и это он обращает внимание на смешные недостатки, на светские промахи Грушницкого и других персонажей.

Разумеется, это не единственное и даже не главное, что отличает героя Лермонтова от остальных действующих лиц романа, но это существенно, и на это недостаточно внимания обращали исследователи.

Внешний облик Печорина в романе Лермонтова предстает как оболочка и даже маска, вступающая в весьма сложные (и отнюдь не только

контрастные) отношения с внутренним содержанием личности. Печорин производит впечатление (и, несомненно, хочет этого сам) человека холодного и сдержанного, абсолютно соответствующего дворянскому идеалу «comme il faut», но Лермонтов стремится приподнять эту маску и доказать, что подлинная личность его героя обладает свойствами, общечеловеческая ценность которых для писателя несомненна: пылкостью, интеллектуальным бесстрашием, чертами стоицизма, поэтичностью и т. д.

В романе Лермонтова мы сталкиваемся с напряженно серьезным отношением автора к герою. Здесь, несомненно, присутствует и постоянное соотнесение собственной личности автора с личностью героя, лирическое по существу. Понятия лиризм и поэтичность в применении к роману Лермонтова — не метафоры, они сохраняют всю полноту своего терминологического смысла. Именно благодаря такому сложному соотношению между обликом и сущностью героя в лермонтовском романе возникает эффект загадочности Печорина. Усилия Лермонтова-психолога во многом и вызваны стремлением эту загадку личности разгадать изнутри.

Интересный аспект в отношении к дворянскому герою, «герою во фраке», дает нам творчество Гоголя. То, что для Лермонтова оказывается содержанием образа, то для Гоголя совершенно отсутствует. Гоголь как бы ничего не знает об Онегине с его лирической стихией. В «Ревизоре» с веселым лукавством мимоходом спародирована ситуация «Горя от ума». Столичный Хлестаков приезжает к провинциальным невеждам и рисуется перед ними своей столичностью и культурой; он и романы пишет, и с Пушкиным на дружеской ноге. Хлестаков — гоголевский «герой во фраке» — оказывается «фитюлькой».

Сложнее и глубже стоит вопрос о фактуре «героя во фраке» в «Мертвых душах». Герой Гоголя не личностный феномен, а феномен «общественной психологии». Загадка личности героя писателя не интересует. Зато ему интересно другое:

механизм восприятия загадочности, психология толпы. Загадка героя — это, по Гоголю, порождение воображения толпы, публики, и это-то воображение Гоголь и исследует. Фактурность «героя во фраке» — средство «бесовского обморачивания». То, что описание Чичикова дается преимущественно через отрицание — как в прямом, языковом проявлении («ни толст, ни тонок»), так и в более широком — в смысле отсутствия всяких крайностей в его облике и поведении, всего выходящего из ряда — имеет глубокий художественный смысл. Следует добавить сюда же еще и своеобразную «зеркальность» Чичикова, его прием «отражать» облик собеседника и в соответствии с ним строить линию своего поведения (хотя и не всегда путем простого уподобления). Наконец, интереснейший момент — туалет Чичикова, буквально создающего свой облик на наших глазах.

Одна из главных сложностей гоголевской поэтики, как нам кажется, в том и состоит, что художественный смысл текста у него «многослоен», «многомерен». Бесспорно, что все отмеченные выше свойства Чичикова имеют и широко признанный исследователями «реальный», житейский смысл, они выполняют характерологические функции. Но несомненно и их символическое значение, может быть, точнее сказать, их условность. В сюжете «Мертвых душ» явно ощущается некий мистический элемент. Это отмечалось рядом дореволюционных исследователей творчества Гоголя. Нам кажется, что они неправы не в самом наблюдении, а скорее в интерпретации верно замеченного явления. Это, так сказать, ироническая мистика, в условной форме выражающая такое в высшей степени социальное явление, как массовое восприятие.

Наибольшая степень приближения Гоголя к типу «героя времени», молодого человека из дворянской интеллигенции — художники из петербургских повестей, Платонов и Тентетников из второго тома «Мертвых душ». Гоголь не то чтобы посмеяться хочет над «героем времени» — он органически не может создать образ загадочного Тен-

тетникова. Сама демократичность его мышления и просторечность стиля как-то исключает серьезное отношение к подобной загадочности. Гоголь, может быть, единственный писатель той эпохи начисто, почвенно-национально выключенный из байронизма. В известном смысле можно говорить об архаическом характере художественного мира Гоголя, вообще не знающего героя в новом, «личностном» понимании[11]. Вместе с тем в его творчестве, как и у его современников, сказалась характерная для эпохи романтическая растревоженность сознания. Но, как мы видели, она выразилась по-другому: не через создание облика загадочного, нового героя, «странного человека», а через анализ психологии восприятия такого героя массовым сознанием.

Особое место занимает по отношению к традиции пушкинско-грибоедовского героя «Обломов». Как раз гончаровский герой был поставлен в этот ряд уже классической русской критикой. В статье Добролюбова «Что такое обломовщина?» он рассмотрен как звено в галерее лишних людей. Остановимся здесь на других аспектах проблемы, касающихся именно фактуры героя.

Прежде всего бросается в глаза своего рода перестановка, перемена акцентов. То, что у Пушкина косно (деревенская, помещичья стихия), и то, что у него символ новизны и живости (Онегин с атрибутами его петербургской жизни — «панталоны, фрак, жилет»), здесь как бы меняется местами. Фрак, жилет — у всех есть, это не только фон жизни Ильи Ильича, но и форма, «мундир» деловых петербуржцев. Объектом художественного внимания становится «человек в халате». Невольно приходит сравнение с картиной предполагаемого будущего Ленского: «В деревне счастлив и рогат/ Носил бы стеганый халат,/ Узнал бы жизнь на самом деле,/ Подагру б в сорок лет имел,/ Пил, ел, скучал, толстел, хирел./ И наконец в своей постеле/ Скончался б посреди детей,/

[11] Показательно, что и романтизм Гоголя — особый, «фольклорный», даже этнографический, что уже отмечалось исследователями.

Плаксивых баб и лекарей». В сущности судьба Ильи Ильича в большой мере реализует эту картинку, хотя авторское отношение к ней иное: думается, правы те исследователи Гончарова, которые слышат трагические ноты в его романе.

В «Обломове» устанавливаются сложные и непривычные соотношения между героем, с одной стороны, и стихией житейского, стихией быта, с другой. Противопоставление высокого дворянского героя косной стихии дворянского быта в наиболее законченной и полной форме несомненно дано в «Горе от ума». В «Герое нашего времени» житейское, бытовое начало жизни сосредоточено вокруг образа Максима Максимыча. Герой по-прежнему являет собой фигуру, контрастную этому началу, но авторское отношение уже не так просто: интонация житейской трезвости, некоей нравственной добротности бытовой житейской сферы для Лермонтова несомненна, хотя интеллектуальный и духовный минимализм этой среды, стихии житейского и не удовлетворяет писателя.

В романе Гончарова соотношение между мыслящим героем-дворянином и стихией житейского, бытового предельно осложнено. Оценочность вообще теряет вид какой бы то ни было шкалы. Быт воспринимается как нечто универсальное по отношению к личности и сама по себе эта категория оказывается как бы внеценностной. Однозначные, линейные оценки не то что отрицаются, они расшатываются в художественной системе гончаровского романа своей явной и, возможно, намеренной противоречивостью. Напряженная и разнообразная суетливость петербургского быта критикуется Обломовым и одобряется положительным Штольцем. И, несмотря на то, что критику ведет день за днем лежащий на диване Илья Ильич, мы склонны с ним согласиться. Патриархальный рай Обломовки, о котором мечтает Илья Ильич, представляет собой страшный для нас идеал барской жизни, но ведь несомненно, что не только это. Стоит прочитать описание «чудного края», «благословенного уголка» в начале сна Обломова — и перед нами ведь и правда не мнимый, а настоящий рай —

страна «без печали и воздыхания». И все же мечта о блаженной жизни в этой райской земле оказывается ядом, медленно убивающим героя.

Обломова сближает с Онегиным и Печориным некий индивидуалистический максимализм в отношении к жизни. Но если у его предшественников (особенно у Печорина) этот максимализм проявляется в предельной жизненной активности, направлен «вовне», то у Обломова он полностью замкнут в пределах личности, и он-то — настоящий убийца Ильи Ильича, разрушающий его личность и уничтожающий его жизнь.

Сложное и неоднозначное понимание среды в романе Гончарова обусловлено и характером обломовского противостояния окружающей жизни. В позиции героя нет активной полемичности, образ его жизни определяется исключительно тем, что герой подчиняется своей «натуре», но не стремлением, скажем, «мысль доказать». Правда, Гончаров показывает социальную обусловленность «натуры» Обломова со всей ясностью, почти дидактично. Но это именно объективная обусловленность, субъективно же Обломов свободен в своем поведении. И это «свободное» следование своей натуре приводит к разрушению облика дворянского героя, как он сложился к тому времени. Для нашего рассуждения важно, что разрушение фактуры дворянского героя, «героя во фраке» — одна из ведущих тем романа Гончарова.

Смена героя в литературе 60-х годов XIX века, вызванная глубокими социальными и идеологическими причинами, наступлением нового этапа освободительного движения в России, — явление, неизменно привлекающее литературоведов, исследованное во многих работах и продолжающее привлекать научную мысль.

Приход «новых людей», нового демократического героя, спор с идеологией и жизненной позицией «лишних людей» — все это было и остается в центре внимания наших литературоведов. Здесь же речь идет об одном из частных аспектов названной проблемы, и потому образ Базарова, столь важный для понимания происходящего в литера-

туре перелома, нас будет интересовать лишь в одном аспекте: в отношении его к фактуре высокого дворянского героя.

Как известно, фигура Базарова в романе Тургенева напряженно полемична. Базаров и сам охотно подчеркивает это во всех своих спорах с окружающими. Последовательная полемичность Базарова по отношению ко всем сферам культуры и идеологии дворянского общества достаточно полно проанализирована. Совершенно очевидно, что не меньшее значение придается в романе и облику героя. Тургенев стремится создать героя с какой-то новой фактурой. Как выглядит Базаров и как он хочет выглядеть, в отношении тургеневского героя это вопросы далеко не праздные. Одна из существенных тем романа — сознательная «организация» героем своей фактурности. Усилия Базарова последовательно ориентированы на полемику с образом «героя во фраке», и в своей борьбе с этим образом Базаров, в известном смысле, попадает в зависимость от него, хотя и «перевернутую», «вывернутую наизнанку». «Быть можно дельным человеком и думать о красе ногтей», — говорит Пушкин. Но у Базарова красивая рука Павла Петровича «с длинными розовыми ногтями» вызывает раздражение (это едва ли не первое, что он замечает в Марьине): «А чудаковат у тебя дядя. Щегольство какое в деревне, подумаешь! Ногти-то, ногти, хоть на выставку посылай!» [12].

Свидетельством того, насколько остро переживали современники именно фактуру тургеневского героя, была известная реакция Чернышевского, до болезненности резкая: «Но вот, — картина, достойная Дантовой кисти, — что это за лица — исхудалые, зеленые, с блуждающими глазами, с искривленными злобной улыбкой ненависти устами, с немытыми руками, с скверными сигарами в зубах? Это нигилисты, изображенные г. Тургеневым в романе «Отцы и дети». Эти небритые нечесанные

[12] Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем, т. 8. М.—Л., 1964, с. 210. Далее ссылки на это издание даются в тексте, римская цифра обозначает том, арабская — страницу.

юноши отвергают все, все: отвергают картины, статуи, скрипку и смычок, оперу, театр, женскую красоту, — все, все отвергают, и прямо так и рекомендуют себя: мы, дескать, нигилисты, все отрицаем и разрушаем»[13]. То, что этот выпад против тургеневского изображения «нового человека» сделан в экономической статье, мимоходом — лишнее свидетельство большого впечатления, произведенного Базаровым. Заметим, что Чернышевский словно не обращает никакого внимания на идеологию Базарова, а видит в первую очередь именно «поведение» героя. Существует мнение, что полемика с «Отцами и детьми» сыграла известную роль в формировании замысла романа «Что делать?». Тема создания облика нового героя, разночинца-демократа весьма важна в кругу остальных тем романа Чернышевского. Показательно, что, изображая Лопухова, Кирсанова и других «обыкновенных» новых людей, Чернышевский как будто вовсе свободен от оглядки на канон дворянского высокого героя, зато эти персонажи, как отмечали многие исследователи, полемически ориентированы на тургеневского Базарова[14].

Для того чтобы закончить разговор об «Отцах и детях» в аспекте интересующей нас проблемы, необходимо коснуться еще одного вопроса: об отношении Тургенева к герою, причем речь пойдет именно о том, как это выразилось в самом тексте романа, авторское комментирование «Отцов и детей» в данном случае нас интересовать не должно.

О сложном, исполненном противоречий отношении Тургенева к своему герою написано достаточно. Анализируя сюжет романа и взгляды Базарова, непосредственно выраженные в его монологах, исследователи вскрыли различные способы

---

[13] Чернышевский Н. Г. Безденежье. — Полн. собр. соч., т. 10. М., 1951, с. 185.

[14] Впрочем, поэтика романа Чернышевского столь своеобразна, даже уникальна на фоне русской традиции, что говорить о фактурности его героев едва ли не бессмысленно: сам характер художественной задачи ничего подобного не требовал.

дискредитации героя-разночинца, к которым прибегает Тургенев (характер развития любовной интриги, пейзаж, отношение к искусству, рассуждения о мужиках и т. п.). Значительность этих усилий иной раз даже заставляет несколько не доверять позднейшим заявлениям Тургенева о своем серьезном и сочувственном отношении к Базарову. И все же Тургенев, видимо, был вполне искренен в своих утверждениях. Его отношение к герою было, так сказать, намеренно неопределенным. Весь его роман — истовая попытка с возможно большей объективностью и доброжелательностью ввести, впустить в литературу новый, духовно чуждый автору тип личности. Ввести этого героя и дать ему, образно говоря, расположиться в романе самому, по возможности не оказывая на него давления — вот задача Тургенева. Отсюда интонация ожидания, некоторого недоумения автора перед явлением героя и вместе с тем — явная попытка «подыграть» герою, описать его так, как, вероятно, ему, герою, хотелось бы быть описанным. Это очень заметно, например, по некоторым ремаркам, вводящим реплики Базарова: «отвечал Базаров ленивым, но мужественным голосом» (VIII, 200), «ответил с коротким зевком Базаров» (VIII, 219), «небрежно отвечал Базаров» (VIII, 258). Базаров вовсе не равнодушен к мнению о себе, в его задачу именно входит намерение произвести определенное впечатление, и многие его суждения явно не имеют другой цели (например, нелепые слова о Пушкине, фальшь и нарочитость которых заметна даже Аркадию). Тургенев же как будто идет навстречу этому желанию и описывает речь Базарова с полной серьезностью.

Работа над образом Базарова представляет собой едва ли не первую попытку отчетливого выделения самого качества фактурности. Создание героя с определенной фактурой делается задачей романиста. Трудно утверждать, что эта попытка осознана была самим художником. Тургенев изображал разночинцев со стороны, не разделяя их миропонимания. Естественно поэтому, что именно внешние стороны явления он схватил и выразил

более ярко, чем его внутренний смысл. Так или иначе, но при явной недоговоренности о существенных сторонах идеологии Базарова и его практической деятельности центр тяжести, несомненно, оказывается перенесен на фактуру героя. Заметим, что Базарову отдана вся речевая ловкость, неотразимость четкого и афористического слова. По тому, как последовательно противопоставлен Базаров всему своему окружению, роман Тургенева напоминает «Горе от ума».

Можно сказать, что сам принцип создания героя, сюжетная схема некоего явления, почти «пришествия» классического героя, обладающего новым словом, у Тургенева сохраняется. Он хочет создать героя такого же типа, но с новым социально-психологическим наполнением, содержанием. Тургенев одним из первых заметил выход на историческую арену демократа-разночинца и захотел ввести его в литературу. Но в эстетическом смысле его герой, как видим, в значительной степени традиционен.

Достоевский начинает работать с фактурой дворянского героя по-другому.

Обращаясь к творчеству Достоевского, нельзя не отметить, что мотив разрушения фактуры (который мы в другой форме видели у Гончарова) очень важен для Достоевского. Любопытны в этой связи знаменитые «скандалы» у Достоевского. Об исключительной важности этих эпизодов в структуре его романов писал М. М. Бахтин[15]. В аспекте нашей проблемы они также представляют большой интерес: ведь с точки зрения переживания фактуры образа скандал есть не что иное как бурное, интенсивнейшее разрушение фактуры (в отличие от медленнейшего и неуловимого в каждой отдельной точке повествования у Гончарова). Это демонстрация «потери лица», разрушение образа на глазах у читателя.

Переживание облика героя вообще очень интенсивно в романах Достоевского. Здесь оно имеет

[15] См.: Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963, с. 194—197.

напряженно-личностный и даже какой-то интимный оттенок, что связано, конечно, с общим характером проблематики Достоевского, с катастрофизмом его мироощущения. Эти свойства художественного мира Достоевского хорошо освещены исследователями. Общество и личность всегда взяты у него не в статике, а в момент перелома, «неустроенности». Интерес к неустоявшимся явлениям, к «случайному семейству», к кризисному состоянию души сказался и на отношении к герою. Разработанный предшествующей литературой тип героя времени, дворянского интеллигента («человека высшего культурного слоя») писатель исследует в момент разрушения его фактуры. Могут возразить: какой же герой Достоевского дворянин? Несомненно дворянин, «человек высшего культурного слоя» — и это в нем существенно. Только дворянин, лишенный благополучия и привилегий своего класса. Герой Достоевского деклассированный, но отнюдь не безразличный к проблеме своей классовой принадлежности.

Итак, если у Лермонтова и Тургенева речь шла о некоем разъятии и анализе фактурности, то для Достоевского разрушение фактуры не только один из важнейших мотивов, но, пожалуй, и метод изображения личности.

Последовательное, до конца доведенное разложение фактуры «благородного героя», интеллигента видим в «Записках из подполья», где оно абсолютно, как абсолютна фактурная состоятельность Чацкого, и разрушение это так же обеспечено мотивировками личностно и идеологически, но с обратным знаком.

Конечно, Достоевский — тема громадная именно в этом аспекте, и она не может быть развернута здесь хоть сколько-нибудь подробно. Обозначим лишь еще некоторые важнейшие моменты.

Особенно интересным кажется у Достоевского явление, которое можно назвать вибрацией облика, вибрацией фактуры. Это та сноподобная загадочность, которая заставляет ожидать от героев чего угодно, любого непредсказуемого по-

ступка. В известном смысле это и есть высший момент разрушения фактуры, модуса человеческого поведения — вообще отрицание поведения как состояния, на которое можно ориентироваться. Нет какого-то состояния, есть нечто противоположное: непрерывная неустойчивость, колебание, вибрация.

Фактурная насыщенность образа бывает тесно связана с его сценичностью. Кажется, одна из самых сценичных страниц Достоевского — диалоги Раскольникова с Порфирием Петровичем. Классическое сопоставление героя и среды, нового и косного, стихии героического и житейского, обыденного (Чацкий и Москва, Печорин и Максим Максимыч, Дон Кихот и Санчо Панса) в известном смысле достигло на этих страницах вершины, потому что оно тут предельно заострено сюжетно. Раскольников — весь гордость, независимость, неуязвимость, в нем все обаяние цельной фактуры. Порфирий Петрович, желтый, с бабьими жестами, в стоптанных туфлях, хвалящий казенную квартиру, — воплощенная обыденность. Но в нем же и жутковатая вибрация, расползание, непрерывное разрушение слагающегося облика, поначалу внешне отталкивающее. Эти две стихии — «героическая» и обыденная — некие традиционные художественные литературные стереотипы, от которых отправляется Достоевский, развертывая их столкновение. Но доведя это столкновение до небывалой остроты, Достоевский приходит к необычным, опрокидывающим стереотип результатам. Знаки меняются, и все оказывается не так, как можно было ожидать.

Казалось бы, исполненный гордости, неуязвимости, нежелания иметь ничего общего с этим неприятным Порфирием, Раскольников не должен вступать с ним ни в какие отношения, и диалог их должен исчерпаться коротким «докажите» Раскольникова. Однако получается не совсем так, и Раскольникову приходится терпеть усмешки и вообще всю игру Порфирия, и сначала вовсе не потому, что Порфирий облечен властью. Мы замечаем, что великолепная броня Раскольникова на

наших глазах начинает давать трещину. А колебания, хихиканье, вибрация облика Порфирия словно попадает в резонанс конструкции облика Раскольникова, столь цельной поначалу. Диалог возникает, и в конце концов великолепная цельность Раскольникова рушится. Почему? Потому что все ужимки, усмешки, колебания между «знаю» и «не знаю» Порфирия Петровича оказываются лишь внешним выражением внутренних гигантских колебаний Раскольникова — от позиции абсолютной правоты до сознания величайшей вины.

Это самый классический и сильный случай подобной вибрации облика, фактуры героя, когда она оказывается тождественна важнейшему вопросу, поднятому в романе (идея, так сказать, насильственной справедливости).

Говоря о проблемах фактурной насыщенности, яркости облика героев Достоевского, нельзя не упомянуть Ставрогина, тем более, что этот герой, как известно, наиболее прямо и непосредственно связан с традицией «байронической личности»[16]. Известная публицистичность, даже декларативность «Бесов» предоставляет редкую возможность непосредственного соприкосновения с самым замыслом автора. Рисуя Ставрогина, Достоевский, несомненно, хочет свести счеты с феноменом явления героя, и счеты эти поистине грандиозны.

Тенденции печоринской сверхрефлексии и сверхсвоеволия у Достоевского были точно сопряжены с разрушением фактурности в герое «Записок из подполья». После этого попытка снова сопрягать те же тенденции со сверхфактурностью, целостностью и «заразительностью» героя, то есть представить их достоянием персонажа, обладающего фактурной насыщенностью и целостностью — задача, видимо, в принципе невыполнимая[17]. Тем не менее такая попытка явно сделана в «Бесах», и связана она с образом Ставрогина.

Герой «Записок из подполья» — подлинная

[16] История русского романа, т. 2. М.—Л., 1964.

[17] Ср. попытку повторить Чацкого, предпринятую Островским в пьесе «Доходное место».

вариация Печорина в художественном мире Достоевского[18]. Через ряд опосредований, но все же несомненно восходит к этой традиции и Раскольников.

В «Бесах» есть прямая тематическая связь с «Преступлением и наказанием». И можно сказать, что главное по этой теме сделано Достоевским уже в «Преступлении и наказании», где судьба Раскольникова представляет собой как бы символ, в обобщенном и философски осмысленном виде воплощает анализ идеи насильственной справедливости, где Достоевским гениально исследовано «омрачение» (выражение Порфирия) ложной идеей.

Что прибавляют в этом отношении «Бесы»? Здесь Достоевский делает попытку конкретизировать ту же проблематику, вскрыть «технику» уже не «омрачения», а насильственного «обморачивания» «бесами». Роман оказывается «литературным комментарием» к трагическому, но частному эпизоду истории. Наибольшей новизной и убедительностью (в аспекте этой главной проблемы) обладает линия Кириллова. Но центральной фигурой, по замыслу автора, должен быть Ставрогин, главный искуситель и главная жертва критикуемого Достоевским отношения к миру.

В Ставрогине доведена до предела, почти до гротеска, черта вселенской «бывалости», всеискушенности героя. Эта столичность и всесветность всегда была одной из самых загадочных и заинтересовывающих черт героя. Он появляется из большого мира, заведомо и несомненно зная много такого, что не могли знать обитатели малого мира его антагонистов и адептов. Разумеется, эта бывалость тотальная опытность Ставрогина имеет не только (и, может быть, не столько) пространственно-географический характер, сколько иной, относящийся к духовному миру, что, впрочем, тоже в русле традиции. Достоевский, однако, воочию показывает, что сама идея неограниченной экспансии всеискушенности, — идея механическая, количест-

[18] См.: Левин В. И. Достоевский, «подпольный парадоксалист» и Лермонтов. — «Изв. АН СССР. Отд-ние лит. и яз.», 1972, т. 31, вып. 2.

венная, пространственная и в приложении к внутренней жизни человека выглядит странно. Странный, нелепо механический привкус и у преступления Ставрогина и у его покаяния. Оба эти полюса ставрогинской опытности имеют оттенок некоей рационалистичности, сконструированности. Не говоря уж о Раскольникове, это заметно рядом с героем «Записок из подполья», который, хоть и «парадоксалист», а все-таки гораздо импульсивней и непосредственней. Сама грандиозность, небывалость, *рекордность* замышляемого Ставрогиным покаяния сообщает ему нелепый и смехотворный характер [19] — нелепо желание превзойти всех в покаянии (то есть внутреннем деле), как привык Ставрогин превосходить всех в проявлениях обычной, внешней жизни. Достоевский доводит идею до абсурда — мировой рекорд скандала — бесконечное количественное увеличение сил, созидающих фактуру и сил ее разрушающих, дает некоторое новое качество: конфликт в крайней степени усиления дает нечто смехотворное (на что и указывает Тихон).

Покаяние при помощи печатного слова, покаяние в прокламации — великая шутка Достоевского над российскими проблемами. Правда, в контексте «Бесов» эта шутка, к сожалению, граничит с передержкой: Ставрогин, собирающийся печатно и своевольно срамиться в прокламациях, явно сближен с «нашими», собирающимися, по Достоевскому, так же печатно и своевольно срамить Россию. Происходит подмена явного тайным, внешнего — внутренним, политики — религией и вообще верой, ясной этики правовых общественных отношений этикой таинственных, сокровенных, интимно-личностных переживаний. Иначе говоря, в этом пункте Достоевский сам становится жертвой той же путаницы внутренней и внешней жизни человека, которую он, как мы видели, сам

---

[19] В данном случае мы считаем возможным рассматривать главу «У Тихона» как равноправную с основным текстом, так как речь у нас идет о *замысле* Достоевского.

же блестяще раскрывает в тенденции экспансии фактурности.

Понятие «герой времени», выработанное литературой первой трети XIX века и весьма актуальное для романов Тургенева, в общем перестает вмещать «проблемы века» в позднейшем развитом реализме. Так, оно как бы размывается в романе Толстого. Кто из персонажей «Войны и мира» может претендовать на эту роль? И это особенно показательно, потому что Толстой как раз описывает эпоху, когда «герой времени» формировался[20]. Вместе с тем фактура, облик дворянского героя, так сказать, эталон «героя во фраке» не только продолжает иметь значение для Толстого, но и вызывает у него напряженный интерес. Характер этого интереса во многом определялся тем общим свойством мировоззрения и художественной системы Толстого, которое В. И. Ленин назвал «срыванием всех и всяческих масок». Советские литературоведы показали, что это свойство поистине охватывает все уровни художественной системы Толстого, формируя ее основные принципы.

В применении к эталону дворянского благородного героя оно проявляется в постановке художественной задачи. Исследование отношения между обликом и содержанием героя — вот чем занят Толстой. Для него характерно именно ощущение исконного несоответствия внешней выразительности и внутренней значительности человека. Можно сказать, что к внешней выразительности Толстой настроен заведомо подозрительно[21]. Во всяком случае именно черты дворянского героя и всего ощущаемого за ним уклада жизни вызывают у Толстого подозрение.

Очень важным, можно сказать, вскрывающим сам принцип толстовского отношения к герою и к

---

[20] Очень знаменательна также диаметрально противоположная авторская оценка «московских старух» — Хлестовой у Грибоедова и Ахросимовой у Толстого, — героинь, имевших, как известно, один прототип.

[21] См.: Хализев В. Своеобразие художественной пластики в «Войне и мире». — В кн.: В мире Толстого. М., 1978.

фактуре дворянского героя произведением оказывается, конечно, автобиографическая трилогия. С одной стороны, страстное стремление Николеньки создать свой облик согласно установившемуся канону, представлению о подлинно достойном облике дворянина, порядочного человека. «Я не уважал бы ни знаменитого артиста, ни ученого, ни благодетеля рода человеческого, если бы он не был «comme il faut», — признается герой[22]. При этом Толстой, споря с этим каноном, нарочито понимает его исключительно внешним образом, исчерпывает понятием «comme il faut». С другой стороны, постоянная неудовлетворенность этим каноном, которую ощущает честный и добрый от природы юноша. Этот канон благородного дворянина Толстой отрицает столь интенсивно, с таким страстным напряжением, что уже здесь как бы содержится предсказание того, что через десятилетия для него порты, рубаха и босые ноги окажутся неким перевернутым «comme il faut».

Очень существенной особенностью художественного мира Толстого, как неоднократно отмечали его исследователи, оказывается духовный автобиографизм. Значение самоанализа для художественного метода Толстого проницательно уловил уже Чернышевский в своей известной рецензии на раннюю прозу писателя. Не только самоанализ, но, необходимо добавить, и духовная самокритика — нерв специфически толстовского отношения к дворянскому герою. Отсюда специфически толстовский способ разоблачения загадочности, некоей таинственности дворянского героя; это словно разоблачение изнутри («сам был такой, все про это знаю и теперь расскажу», — как бы говорит Толстой читателю).

Достоевский и Толстой в отношении к типу героя времени оба оказываются наследниками Лермонтова-романиста, усваивая и развивая разные стороны этого наследия, те свойства, которые в свернутом виде, в зерне сосуществуют в «Герое

---

[22] Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. в 90-та т. Юбилейное изд., т. 2, с. 174.

нашего времени». Достоевский унаследовал и бесконечно усилил напряженный драматизм в переживании фактуры дворянского героя, экспериментально-философское отношение к жизни. Толстой — метод исследования героя, глубоко интимный, идущий изнутри, прежде всего от духовного самоанализа. «Родство» Толстого, пожалуй, оказывается более близким и непосредственным. Можно сказать, что в романе Лермонтова мы имеем дело с переживанием феномена загадочности дворянского героя. У Толстого — это феномен изживаемый или даже уже изжитый.

Правда, у Толстого само явление загадочности героя снова возникает: создается новый загадочный герой — Платон Каратаев. Теперь не образованный дворянин оказывается феноменом для публики, массы, толпы, а, напротив, загадкой оказывается и подлежит рассматриванию тот, кто прежде не мыслился даже и зрителем.

Итак, Платон Каратаев — толстовская попытка создать нового героя с противоположной фактурой, чем фактура героя-дворянина. Попытка, в эстетическом смысле отчасти родственная тургеневской. Этот эксперимент отлично удался внутри романа. Однако удача эта не вышла за его рамки. Эстетическим эталоном, образцом, точкой отсчета, каким был для нашей литературы пушкинско-грибоедовский герой, Платон Каратаев не стал.

В общем мы видели, что уже у Толстого при всем его небезразличии к образу «героя времени», при всей, как нам кажется, ориентированности на круг проблем, явно или неявно связанных с обсуждением этого образа, мы по существу не находим прямых — пускай полемических — попыток создать свой вариант такого образа.

Но если у Толстого мы еще находим именно живое, заинтересованное участие в обсуждении проблемы, то связи творчества Чехова с образом «героя времени», с феноменом фактурности оказываются более скрытыми, подспудными, рассредоточенными. Это не значит, что они несущественны. Наоборот, думается, попытка исследовать такие

связи в творчестве Чехова могла бы быть очень интересной и плодотворной. В конце концов Чехов не только первый писатель XX, но и последний — XIX века. Однако рассредоточенность и опосредованность этих связей, которая могла бы сделать их интересным объектом глубокого, капитального исследования, весьма затрудняет возможность обозначить их здесь сколько-нибудь конкретно и доказательно. Вообще по мере развития литературного процесса образ, феномен «героя» все больше дробится, претерпевает все больше превращений и отражений (естественных, думается, для литературного явления), так что, с одной стороны, наблюдения над его судьбой поневоле становятся все более общими и, с другой стороны, частными, разрозненными.

Итак, Чехов вполне свободен от интереса к фактуре благородного дворянского героя, вернее, он интересен писателю как материал для юмористики. У Чехова есть рассказы, где обсуждается идеология этого типа людей (последышей «лишнего человека» в России конца века, например, «Дуэль», представляющая собой вообще некую энциклопедию сюжетных мотивов русской классики, полемически переосмысленных, о чем уже писали исследователи). Но фактура героя как нечто серьезное Чехова не занимает. Всякая претензия на фактурную яркость воспринимается им именно как претензия и позерство. Само понятие герой как бы всегда мыслится Чеховым в кавычках. Это, например, Соленый — отчетливая пародия на Печорина [23].

Мы, читатели, в общем отлично чувствуем позицию Чехова. Если Толстой с увлечением занимался «срыванием всех и всяческих масок», большое внимание уделял моменту «высвобождения» из-под некоего очарования фактуры, психологии такого момента, трактуя его как обретение истины и разрешение проблемы, то для Чехова тут проблемы нет и не было с самого начала. В опре-

---

[23] Заметим, кстати, что он очень похож на «антипечоринских» героев Островского — Мерича, Вихорева.

деленном смысле, думается, Чехов наследует толстовские выводы в отношении проблемы героя.

Однако едва ли не больше общего у Чехова с Гоголем. Трудно не соотнести некоторые черты глубокой художественной общности Чехова и Гоголя — вплоть до совпадения интонации — именно с такой вот позицией полной внутренней отчужденности от феномена, послужившего в определенном смысле отправной точкой едва ли не для всех русских писателей XIX века. Только Гоголь еще до «героя времени», Чехов — уже после, и все же они перекликаются, замыкая непосредственную историю этого явления.

Хочется еще раз подчеркнуть, что Чехов завершает именно непосредственную, явную работу литературы с этим образом. Наблюдения же над судьбой различных ипостасей образа героя, всяческих отголосков обсуждения этого образа и т. п., уже, вероятно, необозримы.

Интересной, например, представляется судьба жутковатой «вибрирующей» личины героя, найденной Достоевским. Такая характерная антифактурность, будучи весьма распространенной в литературе начала века, становится, пожалуй, литературным общим местом и даже успевает претерпеть естественную инфляцию еще до истечения первых двух десятилетий XX века. Однако проходит еще полтора-два десятилетия, и Булгаков создает такую классическую и крупную, на наш взгляд, модификацию этой, казалось бы, изношенной фактуры, как Коровьев в «Мастере и Маргарите».

А в общем феномен «пришествия героя во фраке», во всеоружии фактуры Чацкого—Онегина—Печорина, довольно четко привязан по времени к XIX веку. И думается, можно предложить такой небезынтересный угол зрения — попробуем назвать его, скажем, литературно-культурологическим, — под которым удивительно сходным явлением будет приход «героя в кепке», героя кинематографа как резкий пик, выплеск, концентрат новой (демократической) фактуры нового XX века, опять-таки, думается, теснейшим образом связан-

ный с новой речевой фактурой, и прежде всего, с фактурой стиха Маяковского.

Итак, в литературе второй половины XIX века сама категория «герой времени» исчезает и, как мы видели, никто из русских классиков этого периода своего «героя времени» не создал. И все же, не имея «материального воплощения», эта эстетическая категория продолжает, так сказать, «внетекстовое» существование: фактура благородного «героя-дворянина» как бы остается неким каноном. С ним соотносятся (с самым различным отношением — от апологетики до осмеяния) персонажи романов. В драматургии потребность в герое такого типа ощущается еще острее в силу особенностей этого литературного рода.

Высокий герой у Островского

Вопрос об отношении Островского к типу «героя времени», сложившемуся в творчестве его предшественников и современников, очень сложен. Отсутствие в его пьесах характерного для русской классической литературы интеллектуального героя, героя-идеолога бросается в глаза. Можно предположить, что причина этого явления в особом положении Островского в нашей культуре.

Мы уже говорили об иерархическом строении новой русской европеизированной культуры, о ее своеобразном «централизме». Образованность, просвещенность, даже географическая близость к «очагам культуры» — все это становится необходимым условием приобщения к ней. Но и внутри себя новая культура тоже иерархична: ее высшей ценностью делается литература, а выработанный в первой четверти XIX века тип «героя времени» властно выдвигается в центр самой литературы.

Это своеобразнейшее явление — литературоцентризм русской духовной жизни XIX века — имело известные исторические и политические причины, четко осознававшиеся русской интеллигенцией того времени. Во многих отношениях оно было плодотворно, но в нем же таились опасности.

В условиях такого полного «всевластия» лите-

ратуры крайности и заблуждения мысли ее величайших представителей получали непомерное значение в духовной жизни общества. В литературе развивалось, правда, некое противоядие этой опасности: рефлектирующее, «самокритикующее» начало, но все же представляется, что культура нуждалась в некой уравновешивающей силе внутри самой себя и помимо этой литературной самокритики. Такой силой, как нам представляется, стал театр Островского.

Драматург — практический деятель театра, и потому он оказывается и в литературе и одновременно как бы вне ее, он, так сказать, в литературе не литератор, а «человек из публики». Он имеет возможность не то чтобы обойти важнейшие теоретические искания своей эпохи, но как бы взглянуть на них со стороны, попытаться проверить их не логической силой ума и словесной диалектики, а «живой жизнью», возможным или невозможным конкретным, практическим бытованием всех этих идей. Отсюда, как нам кажется, характерная черта поэтики Островского: теория, философская проблема, политическая доктрина никогда не выступает у него как существенный структурный элемент драмы. Напротив, он всегда ищет чисто житейских мотивов в поведении и судьбах своих персонажей. Островского интересует преломление идей и теорий в сознании и повседневном быту обыкновенных людей.

Но и над Островским, конечно, имело власть то обаяние фактуры высокого дворянского героя, о социально-исторических причинах которого говорилось выше. Интерес Островского поддерживался и тем обстоятельством, что сцена особенно нуждается в герое, обладающем заразительностью облика и поведения.

Рефлектирующему дворянскому интеллигенту в демократическом театре Островского нет места, но высокий герой Грибоедова, запечатленный в момент исторической правоты и нравственного торжества над своими антагонистами, таит в себе огромную притягательную силу для драматурга. Возникает впечатление, что Островский чуть ли

не всю жизнь стремился написать своего Чацкого, и каждый раз попытка повторить этот образ оборачивается глубокой трансформацией канона, иногда серьезной, иногда комической, пародийной.

Можно наметить три основных типа такой трансформации у Островского.

«Фиктивный герой», то есть персонаж, который в структуре пьесы занимает место «героя времени», являясь по существу карикатурой на подлинного героя (например, Вихорев, Глумов). Эти герои в равной мере связаны и с Грибоедовым и с Гоголем. Вариация типа — открытая, включенная в сюжет, борьба претендентов на роль «героя времени». Таких пьес особенно много в 70—80-е годы («Волки и овцы», «Таланты и поклонники», «Бесприданница»).

Попытка повторить Чацкого в новых исторических условиях и перестройка героя по ходу пьесы ввиду невозможности серьезного повторения. Это «Доходное место» — случай единственный, но очень характерный.

Создание подлинного героя, но с фактурой, в чем-то прямо противоположной герою Грибоедова, соотнесенной с Чацким по принципу антитезы (Любим Торцов, Платон Зыбкин, Геннадий Несчастливцев).

Первый тип трансформации будет проанализирован на примере Глумова, коснемся мы также и других «фиктивных героев» (Вихорева, Мурзавецкого).

Герой «Доходного места» Жадов напомнил Чацкого уже первым читателям и критикам пьесы. В первом акте его пылкие речи о гражданском долге, о честном служении «делу, а не лицам» живо напоминают слова грибоедовского героя. Но ситуация, в которой он произносит свои монологи, совсем иная: Чацкий выключен из фамусовского общества, он независим. Жадов в высшей степени и всесторонне зависим. Он живет у своего главного идейного антагониста «на всем готовом», служит в его ведомстве и тем самым сразу же поставлен в фальшивое положение, позволяющее ирони-

зировать над его пылкими проповедями. Может быть, Островский и задумывал Жадова как прямое повторение Чацкого, но, едва поместив своего героя в реальную бытовую среду начала 60-х годов, он почувствовал, что такой герой невозможен в ней. И «Доходное место» оказалось пьесой не об идеологе, а о столкновении высоких идей с реальной повседневностью. Со второго акта Жадов начинает жить самостоятельно и включается в быт осуждаемой им чиновничьей среды, а в третьем акте он наиболее приближается к типу подлинно положительного героя. Он не только поучает других, но и сам живет в соответствии со своими принципами. Герой прошел испытание бытом и сумел жить достойно. Это достоинство в полной мере раскрывается в сцене кутежа чиновников. Не речи Жадова значимы и весомы, а его молчание, его неучастие в происходящем. В финале, после своего компромисса и чудесного спасения от нравственного предательства, Жадов снова произносит пылкий монолог, он как будто и находит слова, которые должны прозвучать в заключительном монологе героя, но здесь снова появляются резонерские ноты. Круг замыкается, Жадов вернулся к своей исходной позиции, жизнь ничему его не научила, и он снова верит, что сила слова переломит силу обстоятельств.

Нельзя не заметить, что именно молчание (не буквальное, конечно, а отказ от спора, помалкивание в сцене с Юсовым в трактире) — наивысший момент действительного торжества героя, утверждение своей позиции и своего достоинства. В этот момент Жадов именно герой, он слит с автором и со зрителем, он наш представитель на сцене. А книжность речи в финальном монологе — как бы художественный образ несбыточности поучений, произносимых «с пастырских и профессорских кафедр». Реальная ситуация в пьесе выявляет и комментирует эту несбыточность.

Островский верно почувствовал, что в этом времени и в этой среде Чацкий невозможен, и словно для того, чтобы зритель не принял Жадова за подлинного героя, в пьесе есть «другой Чац-

кий» — Любимов. Значение этого внесценического персонажа тонко истолковал Ап. Григорьев: «Тень Чацкого (это одно из высоких вдохновений Островского) проходит перед нами в воспоминаниях Вышневской о Любимове, и жалко перед этой тенью ее обмелевшее отражение — Жадов»[24].

Но наиболее интересным и сложным оказывается третий тип трансформации высокого героя в творчестве Островского. Впервые подлинно высокий герой, но с фактурой, прямо противоположной Чацкому, был создан в комедии «Бедность не порок». О Любиме Торцове и значении этого образа мы скажем в следующей главе, здесь же остановимся на герое Островского, который, пожалуй, теснее всего связан с грибоедовским, — Геннадии Несчастливцеве.

«Лес» — ярчайший пример того, как переживание фактуры входит непосредственно в содержание, даже в фабулу пьесы. Несчастливцев всеми силами стремится выстроить свой облик в соответствии с собственным представлением о том, как должен выглядеть и вести себя благородный герой.

«Лес» вообще одна из самых совершенных и сложных пьес Островского, в ней органично соединились многие мотивы и тематические пласты его драматургии. О сатирической антидворянской линии пьесы пойдет речь в другой главе, теперь же необходимо сказать лишь о том, что центральный конфликт комедии — это столкновение двух непримиримых антагонистов: помещицы Гурмыжской и деклассированного дворянина, нищего слуги искусства Несчастливцева.

«Лес» — пьеса в высшей степени «театральная» не только потому, что герой ее актер, но и потому, что формой столкновения антагонистов становится театральное переживание жизни, мотив комедиантства и игры. Здесь словно реализована, хотя в чем-то и оспорена, знаменитая метафора Шекспира: «Мир — театр, люди — актеры». Боль-

---

[24] Григорьев Аполлон. Литературная критика. М., 1967, с. 511.

шая доля авторской иронии направлена на центральных «актеров» этого театра, только ирония эта разная по качеству (саркастическая по отношению к Гурмыжской, добродушная — по отношению к Несчастливцеву). Каждый из этих персонажей-антагонистов как бы ставит в пьесе свой спектакль, в борьбе этих спектаклей раскрывается нравственная сущность каждого из героев. Добытая истина закрепляется в своеобразной «искусствоведческой» формуле Несчастливцева: «Комедианты? Нет, мы артисты, благородные артисты, а комедианты — вы. ... Вы комедианты, шуты, а не мы» (VI, 94).

Спектакль, который разыгрывает Гурмыжская, достаточно примитивен. Если определять его «жанр», то это будет комедия интриги, временами переходящая в фарс. Поведение героини на протяжении всего действия вполне оправдывает обвинение Несчастливцева: она поистине «комедиантка» в том осудительном значении слова, которое оно имеет в нашей бытовой речи, то есть лицемерная особа.

Свой спектакль стремится поставить и Несчастливцев. В комедии «Лес» возникает, таким образом, борьба фарса и мелодрамы. Мелодраму пытается сыграть Несчастливцев. И это его актерство, перенесение игры со сцены в жизнь Островский не одобряет, он над ним смеется, ставя в нелепые положения, не щадя героя, которому в целом, бесспорно, сочувствует. В известном смысле можно сказать, что линия Несчастливцева в пьесе — это прорыв от надуманной мелодрамы к подлинной жизненной высоте, обретение героем истины, его поражение в «комедиантстве» (тут его тетка «переиграла», хотя она дилетантка, а он — профессионал) и нравственная победа в подлинной жизни.

Уже первые критики «Леса» отметили сходство Несчастливцева с Любимом Торцовым и отказали такому герою в праве судить помещичий «лес». В этом же проявилась крайняя консервативность критики 70-х годов: великие русские реалисты вершили суд над жизнью, раскрывая слож-

ность и достигаемую в душевной борьбе нравственную высоту живых, меняющихся, «незавершенных» героев, порой «неблагообразных», совсем не «comme il faut», а критики все еще пребывали во власти сентиментальной мечты об идеальном герое, «благородном» до кончиков ногтей.

Парадоксальным образом высокий герой Островского в «Лесе» тоже оказывается во власти такого представления о героическом. Ирония драматурга по отношению к Несчастливцеву во многом и проявляется именно в легкой насмешке над таким чисто «литературным» представлением, хотя насмешке этой не следует придавать решающее значение: ведь во многих сценах «Леса» Несчастливцев побеждает своих оппонентов именно этой маской благородного героя, даже фразой (например, когда отбирает тысячу у Восмибратова). И все же интерес и психологическая сложность образа Несчастливцева как раз и состоит в постепенном освобождении от надетой на себя маски.

Начнем с того немаловажного обстоятельства, что Несчастливцев — трагик. Он, как мы помним, презирает комедию и комиков, считая комедию низшим родом искусства. «Комики визитов не делают, потому что они шуты, а трагики — люди, братец», — поучает он Счастливцева (VI, 30). Драматург, чрезвычайно высоко ставивший комедию и ее общественное значение, конечно, не мог сочувствовать этим рассуждениям. Комедия была ведущим жанром бытового репертуара, который Островский считал основой современного ему театра. Трагедию и мелодраму, часто выдававшую себя за трагедию, Островский, видимо, ощущал как опору и прибежище старых, консервативных тенденций в театральном искусстве, как нечто условное, литературное. В этой связи понятно, почему Несчастливцев чувствует себя принадлежащим к вымирающему племени трагиков, а современный театр кажется ему измельчавшим, сниженным.

Социальное самочувствие Несчастливцева, принадлежащего к дворянскому роду Гурмыжских, тоже очень сложно и изломанно. Его само-

утверждение, чувство собственного достоинства в начале пьесы в сущности очень непрочно и покоится на том шатком основании, что «трагики — люди», а не шуты, подобно комикам. Это объясняет нам, почему так существенно «жанровое» поведение Несчастливцева, почему он так подчеркивает свое амплуа. Не случайно он с тоской вспоминает о фраке, этом, так сказать, мундире благородного героя («Жаль, фрака нет; был фрак, да я его в Кишиневе на костюм Гамлета выменял» (VI, 30) и с удовольствием сообщает о другой примете «героического», которой владеет, — пистолете.

«Ты не подумай, братец, что я гнушаюсь своим званием. А неловко, братец; дом такой: тишина, смирение. А ведь мы с тобой почти черти, немного лучше», — говорит Несчастливцев Аркадию в усадьбе своей тетки (VI, 41—42). Вот между этими полюсами («трагики, братец, люди» и актеры — «почти черти») и колеблется самосознание героя Островского.

Решившись передохнуть в усадьбе Пеньки, Несчастливцев создает довольно сложный, мелодраматический по духу сценарий своего визита. Здесь и преувеличенное преклонение перед теткой, и переодевание и стремление — сначала довольно беспорядочное — сыграть роль спасителя, защитника «угнетенной невинности», каковой ему представляется обсчитанная Восмибратовым Гурмыжская.

Чтобы поддержать свою «игру», Несчастливцев намерен явиться в усадьбу барином, так сказать, поставить пьесу с возвращением в родное гнездо не очень преуспевшего, но благородного воина в отставке. Однако Несчастливцев не останавливается и перед довольно сомнительным поступком: навязывает товарищу по сцене роль своего лакея, шантажируя его доносом на «беспаспортность».

На протяжении всего третьего акта Несчастливцев успешно справляется с избранной ролью: он снисходительно насмешлив с Булановым, подчеркнуто, даже восторженно почтителен с теткой,

грозен с Восмибратовым. Эта игра увенчивается отказом от наследственной тысячи, которую ему задолжала Гурмыжская. Этот отказ от денег, достаточно бессмысленный, выглядит как явно позерский поступок.

Речь Несчастливцева на протяжении всего этого действия — сплошной монтаж цитат из сыгранных им ролей.

Все как будто бы удается Несчастливцеву: никто не подозревает о его подлинном положении. И тем не менее сам он становится невольным участником другой пьесы, той, которую разыгрывает в жизни его тетка. В прошлом он покорно принял и выполнял предначертанную ею роль облагодетельствованного родственника и сейчас служит живым подтверждением ее репутации благотворительницы. В той пьесе, которую разыгрывает Гурмыжская, Несчастливцев, по верному замечанию Аркашки, играет простака. На разоблачения Счастливцева он еще по инерции отвечает театральными угрозами и аффектированной фразой, но, убедившись в его правоте, герой прозревает и меняется. Прежде чем сказать об этом переломе, подчеркнем одно: вся игра Несчастливцева не есть «плутовской мотив» самозванства, обмана, хитрости. Нет, дело обстоит сложнее: герой стремится «выстроить» себя, он конструирует свой облик в соответствии с идеалом, с литературным эталоном «благородного героя», как он его себе представляет и привык изображать на сцене. В этом лицедействе он вполне бескорыстен, как мы постоянно убеждаемся из его подчеркнуто непрактичных поступков.

После разговора с Аркашкой, который открывает ему глаза на истинное положение вещей в доме и на подлинное отношение Гурмыжской к Буланову и к племяннику, Несчастливцев из мира театральных фантазий, выдуманных отношений спускается в мир отношений реальных. И здесь-то выясняется, что он вовсе не какой-то восторженный идеалист, не имеющий представления о людях и о жизни. Нет, он становится удивительно умен, проницателен. Искусственный театральный наиг-

рыш трагика пропадает, исчезают потерявшие цену напыщенные фразы, речь становится точной и едкой (см., например, разговор с Булановым в начале пятого акта). Несчастливцев расправляется с врагами и устраивает судьбу Аксюши не хуже, чем «деловые люди» в других пьесах Островского, только, в отличие от тех, он действует совершенно бескорыстно. В фабуле пьесы он выполняет ту же функцию, что и Любим Торцов в комедии «Бедность не порок»: развязывает все узлы, приводит к счастливому концу любовную линию пьесы, устраивая судьбу Аксюши и Петра. При этом он совершает все обдуманно и расчетливо. В сцене с Гурмыжской Несчастливцев проявляет глубокое понимание ее психологии, учитывает всевозможные ее реакции, вернее — предвидит их. В этой сцене с пистолетом Несчастливцев как бы разыгрывает пародию на мелодраматического героя, каким он выступал в начале пьесы, до перелома.

Тайна Несчастливцева раскрыта, все узнают в «барине», как почтительно называл его Карп, провинциального актера. И вот здесь-то просыпается в Несчастливцеве подлинное, не сословно-дворянское и не жанрово-актерское (трагик), а человеческое достоинство. После того как он отдал последнюю тысячу из родового достояния Аксюше, словно порвались последние связи его с миром Гурмыжской. В нем просыпается гордость артиста и человека труда. Последний монолог Несчастливцева незаметно переходит в монолог Карла Моора из «Разбойников», как будто Шиллер судит обитателей этого «леса». Мелодрама отброшена, на помощь актеру приходит большое, настоящее искусство.

При всем своеобразии отношения Островского к высокому герою, которого он, так сказать, «лишает фрака», опрощает, освобождает от некоторой резонерской приподнятости, бесспорно, что в драматургической системе Островского Несчастливцев — один из самых прямых наследников Чацкого, быть может, — самый прямой. Остро́ту критиков (Несчастливцев — «помесь Гамлета с

Любимом Торцовым») следовало бы, пожалуй, уточнить: не столько Гамлета, сколько именно Чацкого. Перекличка, а часто и почти пародийное, во всяком случае прозаизированное, переосмысление мотивов «Горя от ума» — важный пласт содержания «Леса». Ведь даже завершается пьеса «перелицованной» и по смыслу и по тону фразой Чацкого. Вместо «Карету мне, карету!» герой Островского устало просит слугу: «Если приедет тройка, ты вороти ее, братец, в город; скажи, что господа пешком пошли» (VI, 95) [25].

Даже композиционно в «Лесе» повторен характерный прием введения высокого героя: Несчастливцев тоже появляется в калиновском уездном захолустье как человек, вернувшийся в него из широкого мира, много повидавший, обогащенный каким-то иным, более широким и разнообразным жизненным опытом, во всяком случае как персонаж, явно отличающийся более широким кругозором. Только появляется он отнюдь не «с корабля на бал», не со стремительностью Чацкого, который «сорок пять часов, глаз мигом не прищуря,/ Верст больше семисот пронесся — ветер, буря». Нет, герой Островского приходит пешком, в пыльном балахоне и с самодельной котомкой за плечами.

Знаменитая вторая экспозиция «Леса» сразу задает неповторимый, удивительный ритм и характер действию: перед зрителем, собственно, эпизод не то анекдотического, не то былинного, а в то же время, мы чувствуем, житейски совершенно достоверного пешего хождения из Керчи в Вологду. И этот «пешеходный» эпизод, и житейская приземленность реплик, которыми обмениваются герои, в сочетании с невероятными масштабами пути и комической ситуацией встречи («Из Керчи в

[25] Последние работы, касающиеся связи Островского с Грибоедовым и, в частности, отмечающие текстовые переклички «Леса» и «Горя от ума»: Гришунин А. Л. Островский и Грибоедов. — В кн.: Наследие А. Н. Островского и советская культура. М., 1974; Фомичев А. С. «Горе от ума» в наследии Островского. — В кн.: А. Н. Островский и литературно-театральное движение XIX—XX веков. Л., 1974.

Вологду» — «Из Вологды в Керчь») создают чрезвычайно важное и характерное для Островского единство условного и бытового, смешного и серьезного. Собственно, без такого единства вообще нет Островского, в том и состоит естественная диалектика его метода, и чем лучше, сочней пишет Островский быт, тем меньше он пишет *только* быт.

Фигура Несчастливцева лепится автором на глазах у зрителя, с поистине захватывающей убедительностью обрастая реальными и фантастическими, условными и бытовыми, смешными и трогательными (а подчас и отталкивающими) чертами и черточками. И мы видим, как возвышает Островский своего героя — возвышает, *приземляя* его, можно сказать, в буквальном смысле слова, пустив по русской земле пешим ходом в тысячеверстный путь.

Глава II.

НАРОДНАЯ КОМЕДИЯ ОСТРОВСКОГО

Пьесы „москвитянинского периода“ как патриархальная утопия

Комедия «Свои люди — сочтемся», воспринятая как новое слово русской драматургии, сразу приковала к молодому писателю требовательное внимание лучшей части русского общества. От него ждали успехов в избранном направлении. Поэтому пьесы «москвитянинского периода», ставящие совершенно иные задачи, вызвали разочарование в революционно-демократическом лагере и подверглись серьезной критике. Наиболее резкой была статья Н. Г. Чернышевского о пьесе «Бедность не порок», напечатанная в «Современнике». Чернышевский, опасаясь перехода драматурга в лагерь реакции, оценил пьесу как «приторное прикрашивание того, что не может и не должно быть прикрашиваемо» [1]. Критик назвал новые комедии Островского произведениями «слабыми и фальшивыми».

Более осторожным было суждение Некрасова о пьесе «Не так живи, как хочется», высказанное в статье «Заметки о журналах». Обращаясь к драматургу, Некрасов призывал его «не подчиняться никакой системе, как бы она ни казалась ему верна, с наперед принятым воззрением не подступать к русской жизни» [2].

Наконец, в статье «Темное царство» Добролюбов поставил пьесы «москвитянинского периода» в один ряд с обличительными комедиями о темном царстве и показал, что, независимо от субъективных намерений драматурга, объективно

[1] Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. 2. М., 1949, с. 240.

[2] Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем, т. 9. М., 1950, с. 376—377.

и эти пьесы рисуют тяжелые стороны самодурства.

Отношение революционных демократов к пьесам «москвитянинского периода» было явлением исторически прогрессивным, оно выражало их борьбу за собирание сил русской литературы вокруг идей демократии и прогресса. При этом, однако, какие-то стороны содержания трех критикуемых пьес Островского, естественно, оказались незамеченными.

На первый взгляд, пьеса «Не в свои сани не садись» действительно как будто бы диаметрально противоположна комедии «Свои люди — сочтемся» и изображает как светлое явление семейный быт темного царства Большовых и Пузатовых. Однако если внимательно разобрать отношения между основными персонажами, то станет очевидно, что задача перед Островским стояла другая.

Если «Свои люди — сочтемся» действительно пьеса о купечестве, о его деловой практике, то в новой комедии Островскому даже не важно, что Русаков — купец. Комментируя пьесу для ее переводчика на немецкий язык, драматург пишет о Русакове: «Русаков — тип старого русского семьянина. Человек добрый, но строгой нравственности и очень религиозный. Семейное счастье почитает высшим благом, любит дочь и знает ее добрую душу» (XIV, 36). Таким же идеальным человеком представлен Бородкин, живущий согласно народной морали. Представления Русакова о семейной жизни, его намерения относительно дочери не напоминают Большова. Русаков говорит Бородкину и Маломальскому: «Мне не надо ни знатного, ни богатого, а чтоб был добрый человек, да любил Дунюшку, а мне бы любоваться на их житье» (I, 227). Взгляды его собеседников представляют как бы две крайние точки зрения, которые Русаков отвергает. Бородкин считает, что право решить свою судьбу полностью принадлежит Дуне. Русаков не согласен: «Девку долго ли обмануть!... Ветрогон какой-нибудь, прости господи, подвернется, подластится, ну, девка и полюбит,

так ее и отдавать бестолку?...» (I, 27). Но когда Маломальский формулирует свою «большовскую» точку зрения («значит, за кого отец... за того и ступай... потому он лучше... как можно... Девке где?.. Дай им волю-то... после и не расчерпаешь, так ли... а?..»), Русаков и ее с возмущением отвергает. Эта грубая форма, прямое, неидеализированное выражение по существу похожей точки зрения в пьесе отвергается. Маломальский переводит ее как бы в житейский, современный план, и оттого она действительно превращается в «самодурную». Русаков же в ответной реплике всему разговору придает фольклорный народно-поэтический колорит, рассказывая о своей счастливой семейной жизни, о жене, описывая нрав дочери: «Тридцать лет слова неласкового друг от друга не слыхали! Она, голубка, бывало, куда придет, там и радость. Вот и Дуня такая же: пусти ее к лютым зверям, и те ее не тронут. Ты на нее посмотри: у нее в глазах-то только любовь да кротость» (I, 228).

Бородкин нравится Русакову потому, что он знает его доброту, честность, любовь к Дуне. Из сцены свидания Дуни с Бородкиным ясно, что и Дуня с детства дружит с Бородкиным и прежде любила его, что едва ли мог не заметить ее внимательный и любящий отец. Значит, в его намерении выдать Дуню за Бородкина нет никакого насилия над ней. Что же касается Вихорева, то в своей тираде об ответственности отца за счастье дочери Русаков прямо предсказывает его появление (здесь даже словесное совпадение: «ветрогон» — Вихорев), он видит этого жулика насквозь, и естественно его нежелание отдать ему любимую дочь на пожизненное мученье. Но и тут он не хочет действовать грубой силой и после первого порыва негодования соглашается благословить Дуню на брак, но без приданого. Разумеется, он уверен, что Вихорев откажется, а Дуня поймет свою ошибку. Бородкин, нежно любящий Дуню, готов пренебречь общественным мнением своего круга и, простив ее увлечение Вихоревым, вернуть ей доброе имя.

Рассмотрев схему отношений этих основных лиц комедии (Русакова, Бородкина и Дуни), мы убеждаемся, что здесь нет характерного для пьес о «темном царстве» конфликта слабых жертв с могучими мошной самодурами. Семью Русаковых (по смыслу к ней можно отнести и Бородкина) Островский берет как модель народного уклада жизни, той самой коренной народной нравственности, о которой говорили москвитянинцы. И конфликт этой пьесы не внутри семьи, а во внешнем мире, столкновение людей народной морали с дворянским прожигателем жизни.

Образ Вихорева создается в пьесе совершенно особыми средствами: Вихорев — «герой-цитата». Впоследствии Островский будет широко использовать этот прием в своих пореформенных сатирических комедиях о дворянстве. Здесь же — первый опыт такой обрисовки, еще довольно частный и не определивший художественную систему пьесы в целом. Разговор трактирного слуги с вихоревским Степаном имеет весьма близкую аналогию с разговорами о Хлестакове. Затем мы прямо от самого Вихорева узнали о цели его приезда в город, по ходу действия он постоянно бросает циничные реплики о Дуне. Наконец, в комментарии к пьесе Островский пишет о Вихореве: «промотавшийся молодой человек, развратный и холодный, хочет поправить свое состояние выгодной женитьбой и считает все средства дозволенными» (XIV, 36). И вот такой Вихорев в беседе с Русаковым пытается выступить своего рода героем-идеологом. В его речах забавно перемешаны славянофильские фразы о русском народе и его добродетелях (гостеприимстве, патриархальности, доброте, уме и простодушии) и западнические упреки («таков уж видно русский человек — ему бы только поставить на своем...», «Ну есть ли какая возможность говорить с этим народом. Ломит свое — ни малейшей деликатности!»). И то и другое неожиданно объединяется барским высокомерием. Конечно, для Вихорева и славянофильские и западнические фразы — всего лишь маски, которые он легко меняет. И все же этот эпизод

не только служит комическому разоблачению искателя богатых невест — за ним явно чувствуется авторское презрение к «идеологической фразе» и характерное для москвитянинцев недоверие к теоретизированию. Цена «ученых слов» оказывается сомнительной. И сам Русаков, который призван воплотить в себе народное начало, нисколько не склонен к национальному чванству или самолюбованию и на льстивые речи Вихорева отвечает вежливо, но сухо.

Все прежние купеческие пьесы Островского были написаны очень конкретно, это было Замоскворечье, купеческое царство с точным адресом, всякий зритель мог прибегнуть к собственному житейскому опыту и дорисовать созданную драматургом картину жизни Пузатовых и Большовых. «Не в свои сани не садись» — пьеса, в которой действие происходит «где-то в России», в неопределенном, видно далеком русском глухом городке. Да и здесь Русаков и Бородкин — не правило, а исключение (о Бородкине Русаков говорит, что лучше его «в нашем городе нет»). В этой пьесе Островский действительно попытался идеализировать определенный тип семейных отношений. И все же это не идеализация патриархальных форм жизни в с о в р е м е н н о й купеческой семье (современные отношения безжалостно показаны в пьесе «Бедность не порок»). Драматург попытался воспроизвести, опоэтизировать простонародные патриархальные отношения в очищенном от современных искажений виде. Для этого создан несколько условный мир — неведомый русский городок. Мир этот словно сохранил и донес нормальные, естественные семейные отношения того давнего времени, когда и сознание и права личности еще не были выделены, противопоставлены общенародной, накопленной поколениями мудрости, которая осознавалась и оформлялась как власть традиции, родительского авторитета.

Критикуя комедию «Не в свои сани не садись», Чернышевский отметил, что в ней есть верная мысль о том, что полуобразованность хуже

невежества. И это, конечно, немаловажная в пьесе идея; впрочем, связана она не столько даже с «европейцем» Вихоревым (в нем главное — алчность), сколько с второстепенными женскими образами (и прежде всего — с тетушкой, почерпнувшей свою образованность «у таганских приказчиков»). Таким образом, мысль эта остается в комедии «Не в свои сани не садись» где-то на периферии ее идейно-художественного содержания; в центре же ее — «мысль семейная».

Более важное место эта идея занимает в другой москвитянинской пьесе —«Бедность не порок». Драматическое столкновение тысячелетней, общенародной, укорененной культуры с преломлением новой европейской культуры в сознании темной и самодурной массы купечества — вот что лежит в основе комедии «Бедность не порок». Именно этот конфликт составляет зерно сюжета пьесы, как бы вбирая и втягивая в себя все другие сюжетные мотивы — в том числе и любовную линию, и отношения братьев Торцовых. Старинная русская бытовая культура здесь выступает именно как общенародная. Она — вчерашний день современных Островскому купцов, еще поколение или два назад бывших крестьянами. Быт этот ярок, живописен и в высшей степени поэтичен, по мысли Островского, и драматург всячески стремится художественно доказать это. Веселые и задушевные старинные песни, святочные игры и обряды, связанное с фольклором поэтическое творчество Кольцова, которое служит образцом для песен, слагаемых Митей о любви к Любови Гордеевне,— все это в комедии Островского не «постановочный довесок», не средство оживить и украсить спектакль. Это художественный образ *национальной культуры*, противостоящей нелепому, искаженному в сознании темных самодуров и хищников образу «заемной» для России бытовой культуры Запада. Но это именно культура и быт патриархальные. Важнейшим и наиболее привлекательным признаком подобных отношений оказывается чувство человеческой общности, крепкой взаимной любви и связи между всеми домочадца-

ми — и членами семьи и работниками. Все действующие лица комедии, кроме Гордея и Коршунова, выступают как опора и поддержка этой старинной культуры.

И все-таки в пьесе Островского отчетливо видно, что эта патриархальная идиллия — нечто несовременное, при всей своей прелести несколько музейное. Это проявляется в важнейшем для пьесы художественном мотиве праздника. Для всех участников патриархальной идиллии подобные отношения — не будни, а праздник, то есть радостное отступление от обычного уклада, от повседневного течения жизни. Хозяйка говорит: «святки — хочу потешить дочку»; Митя, пуская переночевать Любима, объясняет такую возможность тем, что «праздники — контора пустая». Все герои как бы вступают в своеобразную игру, участвуют в каком-то радостном спектакле, хрупкая прелесть которого немедленно нарушается вторжением современной реальности — бранью и грубой воркотней хозяина, Гордея Торцова. Стоит ему появиться, как умолкают песни, исчезает равенство и веселье (см. действие I явление 7, действие II явление 7).

Взаимодействие праздника и буден выражает в пьесе Островского соотношение идеальных, с точки зрения писателя, форм патриархальной жизни с той же патриархальностью, которая существует в современном драматургу купеческом быту. Здесь патриархальные отношения искажены влиянием денег и наваждением моды.

Мотив денег, которые «дуракам вредны», по словам Любима, — традиционный для пьес Островского о темном царстве. В высшей степени активен и значителен этот мотив в комедии «Бедность не порок». С наибольшей последовательностью он реализован в любовной фабуле, но связан также и с линией Любима. «Наваждение моды», — это, так сказать, лейтмотив образа Гордея.

В споре о комедии «Бедность не порок» Добролюбов высказал глубоко верную мысль о том, что и здесь Островский продолжает разоблачение темного царства, подобно тому как он делал это

в других своих пьесах. Темное царство современной купеческой семьи в наибольшей степени проявляет свой мрачный давящий гнет в перипетиях любовной фабулы и в характеристике домашнего уклада семьи Гордея Торцова. Рассказывая о том, как «обидел» Гордея брат Любим, ставший на паперть с нищими, Егорушка сообщает: «Дяденька-то Гордей Карпыч говорит: осрамил, говорит, на весь город. Да теперь и сердится на всех без разбору». Невольно вспоминается аналогичное место «Грозы», где рассказано, как жена Дикого с утра умоляет всех домочадцев не рассердить чем-нибудь хозяина, чтоб не пришлось всей семье «две недели прятаться по чердакам», как после обиды, нанесенной Дикому гусаром на переезде. Пелагея Егоровна жалуется на свое полное бесправие в семье: «Смотрит зверем, ни словечка не скажет, точно я и не мать... да, право... ничего я ему сказать не смею».

Как и в других пьесах о темном царстве, столкновение любящих со «старшими», от которых они зависят, в значительной степени определяется материальными причинами. Друзья Мити приходят в ужас, узнав о его любви к дочери хозяина, сам Митя все время помнит, что «этому делу не бывать и не раживаться». Гордей, узнав о любви Мити и своей дочери, в запальчивости кричит: «Как, чай, не любить! У тебя губа-то не дура! За ней ведь денег много, так тебе голому-то на голодные зубы хорошо». Но в этой комедии Островского и любовный конфликт имеет свои характерные особенности, тесно связан с центральной проблемой пьесы.

В комедии «Бедность не порок» сталкивается идеальная любовь Мити и Любови Гордеевны, также патриархальная по своей сути, с темным безудержным самодурством Гордея, которое, по мнению Островского, есть лишь искажение и опошление идеи родительского авторитета, насмешка над ней. Не случайно именно Митя напоминает матери своей возлюбленной основной принцип, основную заповедь патриархально понятой обязанности родителей по отношению к детям:

«За что девичий век заедаете, в кабалу отдаете? Нешто это не грех? Ведь, чай, вам за нее надоть будет богу ответ дать». Митя упрекает не за то, что судьбу Любови Гордеевны решили без ее ведома и согласия, а за то, что в мужья выбрали плохого, жестокого, страшного человека. Любовь Гордеевна и не мыслит возможности нарушить отцовскую волю и готова ей покориться, принимая предстоящий брак как подвиг послушания, жертву. Очень характерно, что она не просит отца послушать ее, последовать ее желанию, в отчаянии она молит его: «Тятенька! Не захоти ты моего несчастья на всю мою жизнь!.. Передумай, тятенька!..» (I, 301). При всем этом Любови Гордеевне не откажешь в своеобразном мужестве. Приняв решение, она проявляет твердость, не хочет никого мучить зрелищем своих страданий. Когда Пелагея Егоровна пытается ей посочувствовать, хвалит и жалеет Митю, Любовь Гордеевна твердо ее останавливает: «Ну, маменька, что там и думать, чего нельзя, только себя мучить» (I, 309).

Островский видит в поведении Любови Гордеевны не рабскую покорность, тем более не страх перед невзгодами, которые ждут девушку в случае нарушения отцовской воли. Героиню удерживает мысль о моральном долге, как этот долг понимается в ее среде. «Должна я ему покориться, такая наша доля девичья. Так, знать, тому и быть должно, так уж оно заведено исстари. Не хочу я супротив отца идти, чтобы про меня люди не говорили да в пример не ставили. Хоть я, может быть, сердце свое надорвала через это, да по крайности я знаю, что я по закону живу, никто мне в глаза насмеяться не смеет» (I, 308).

Любовь Гордеевна — первая из героинь Островского с «горячим сердцем». По своему человеческому типу она составляет как бы переходное звено между Дуней Русаковой и Парашей из «Горячего сердца». Если в Дуне Русаковой преобладает нежная наивность, доверчивая слабость, то Параша — натура сильная, цельная и полная решимости «не покориться». В Любови Гордеевне нет этого вольнолюбия, безоглядной удали. Она

похожа на Дунечку своей прочной связью с патриархальной моралью. Но, как и Параша, она — человек сильный и цельный. Ее любовь к Мите — искренняя, горячая и с оттенком какой-то взрослой, материнской жалости к бедному и зависимому человеку. «Ах, Аннушка, как я его люблю-то, кабы ты знала!.. ... Парень-то хороший... Больно уж он мне по сердцу, такой тихий да сиротливый» (I., 287).

Любовь Мити и Любови Гордеевны опоэтизирована Островским, она представляется ему идеальной, полным выражением настоящей любви, как ее понимают в народной среде. Не случайно поэтому, что отношения любящих все время как бы комментируются, сопровождаются как лейтмотивом народными лирическими песнями. Особенно тесно связана, соотнесена с фольклорной стихией Любовь Гордеевна. В соответствии со складом ее личности речь героини немногословна и сдержанна, но вся она строго выдержана в чисто народном, крестьянском стиле. Если в складе речи Мити виден приказчик, в нее проникают обороты и выражения «гостинодворской галантности», то речь Любови Гордеевны совершенно лишена этого налета.

Песни, которые сочиняет Митя в честь Любови Гордеевны, — стилизация народной поэзии в духе Кольцова. Недаром Островский прямо вводит разговор об этом поэте в пьесу. Любовь Гордеевна сама не поет, в ее речи нет цитат из песен, она даже немного суховата и лишена яркой поэтической образности. Но зато вся судьба Любови Гордеевны в пьесе Островского как бы «выпета», пропета другими героями. Все повороты ее отношений с Митей, с женихом, с родителями комментируются любовными лирическими песнями и песнями свадебного обряда. Поэтому не будет преувеличением сказать, что Любовь Гордеевна— героиня песенная и в высшей степени поэтическая. Она в наибольшей мере близка к народу среди всех героев комедии.

Митя стоит как бы на следующей ступеньке, в его облике преобладают, как и у Любови Горде-

евны, глубоко симпатичные Островскому народные начала. Драматург подчеркивает доброту Мити, которая так ярко выразилась в его сочувствии Любиму, в стремлении ему посильно помочь. Митя — прекрасный самоотверженный сын. На попреки Гордея, что он бедно одевается, Митя отвечает: «Уж пущай же лучше я буду терпеть, да маменька по крайности ни в чем не нуждается» (I, 277).

Как этого и требует патриархальная мораль, Митя почтителен к старшим. Он с сердечным расположением относится к Пелагее Егоровне, к находящемуся «в опале» Любиму. Следовательно, почтительность Мити бескорыстна и ничуть не связана с видами на какие-то выгоды, ничем не напоминает, например, почтительность Подхалюзина по отношению к имеющим вес и власть, столь контрастирующую с его беспардонной грубостью к тем, кто либо зависит от него, либо не может уже быть ему полезен. Характерно, что все угнетенные домочадцы Мите симпатизируют, верят в его доброту и в искренность его хорошего отношения. Пелагея Егоровна, сожалея, что дочь просватана и должна расстаться с Митей, говорит о несбывшейся надежде молодых людей вымолить согласие Гордея Карпыча на их брак: «А хорошо бы! Полюбовалась бы на старости. Парень-то такой простой, сердцем мягкий, и меня-то бы, старуху, любил». В последнем действии Любим, уговаривая брата благословить дочь на брак с Митей, просит: «Пожалей ты и Любима Торцова! ... Брат, отдай Любушку за Митю — он мне угол даст. ... Мне работишку дадут; у меня будет свой горшок щей».

Терпеливо сносит Митя попреки и брань Гордея Карпыча. Вместе с тем в его отношении к хозяину нет и следа угодничества, лести. Он только вежлив, не более. Реплики Мити полны достоинства (см., например, разговор об одежде и о том, куда Митя деньги тратит — д. I, явл. 7).

Митя бескорыстно и самоотверженно любит дочь Гордея. Его разговор с Пелагеей Егоровной о предстоящем браке Любови Гордеевны показы-

вает, что он в отчаянии не только от того, что любимая потеряна для него навеки, но едва ли даже не больше от того, что просватали ее за злого, страшного старика. Он бесконечно жалеет Любовь Гордеевну, предвидя, что жизнь ее будет полна страданий, что вдали от родных и во власти жестокого ревнивого сластолюбца она окажется совершенно беззащитна.

Страх за любимую даже заставляет его взять на себя несвойственную ему роль проповедника — он напоминает Пелагее Егоровне об обязанностях родителей и их ответственности за детей «перед богом», пытаясь заставить мать всеми силами воспрепятствовать ужасному браку. Когда и это не помогает, когда он убеждается в полном бесправии и беспомощности жены Гордея Карпыча в семейных делах, он решается на поистине отчаянный для него шаг: «Эх, пропадай моя голова! Уж была не была! ... Вот моя речь какая: соберите-ка вы ее да оденьте потеплее ужотко. Пусть выйдет потихоньку: посажу я ее в саночки-самокаточки, да и был таков! Не видать тогда ее старому, как ушей своих, а моей голове заодно уж погибать! Увезу ее к матушке, да и повенчаемся. Эх! Дайте душе простор — разгуляться хочет!» (I, 307). Обратим внимание, что здесь речь Мити — речь фольклорного «доброго молодца», без всякого следа приказчичьего жаргона, который явно ощутим в некоторых других эпизодах, например, даже в сцене любовного объяснения. Но это — порыв. Отказывается же Митя от своего плана не потому, что струсил, а потому, что он внутренне согласен с решением своей возлюбленной, для него несомненна ее моральная правота. Ведь и для Мити, как и для Любови Гордеевны, «без благословения что за житье!». Под влиянием любви и сострадания к своей нареченной он в какой-то момент ищет компромисса со своими представлениями о нравственности, словно пытается обмануть судьбу.

Это очень тонко разработано Островским в разговоре с Пелагеей Егоровной:

Пелагея Егоровна. Да как же без от-

цовского-то благословения! Ну, как же, ты сам посуди?

Митя. Конечно, без благословения что за житье! Так уж благословите вы, Пелагея Егоровна (I, 308).

Митя как бы «не замечает», хочет пропустить это «отцовское», ограничиться материнским. Но Любовь Гордеевна на компромисс не пойдет. И Митя уважает эту твердость своей возлюбленной.

Хотя в своих главных представлениях о жизни, в основных нравственных убеждениях Митя — человек патриархального мира, в нем уже видны некоторые черты, обусловленные влиянием нового времени. Мы уже не раз обращали внимание на речь Мити, свидетельствующую о его принадлежности к определенной социальной прослойке— особый приказчичий язык, сочетающий народную основу с признаками «образованности», некоторого городского лоска, «хорошего тона», преломленного в сознании малокультурной купеческой среды. Это, так сказать, намекает на его профессию и связывает Митю с Гордеем Торцовым. С Любимом Торцовым сближает Митю другая черта, обусловленная влиянием нового времени, для Островского черта безусловно положительная — это искренняя и бескорыстная тяга к образованию уже в подлинном значении этого слова, тяга к поэзии, к книге. Жизненно правдоподобно, что приобщают Митю к этой культуре стихи Кольцова. Разговор о Кольцове в первом действии, как будто бы эпизодический, тем не менее весьма значителен:

Митя. Яша, читал ты Кольцова?

Гуслин. Читал, а что?

Митя. Как он описывал все эти чувства!

Гуслин. В точности описывал.

Митя. Уж именно, что в точности (I, 274).

Поэзия Кольцова проникает в среду купеческой молодежи. Героям кажется, что Кольцов «в точности описывает» их чувства. Но зрителю-то ясно, что не только «в точности описывает», но и формирует их чувства, воспитывает: недаром непосредственно за этим разговором Митя сообщает, что сочинил песню. Это песня о его собственной

любви к Любови Гордеевне, любви, которая так возвышенно понята Митей и его друзьями именно под влиянием кольцовской поэзии.

Главным препятствием на пути любящих оказывается в комедии воля отца невесты — богатого купца Гордея Торцова. Казалось бы, мотив этот совершенно традиционный — в основе драмы влюбленных лежит социальное, имущественное неравенство. Первоначально действие и развивается именно в этом направлении. Так понимает положение вещей и сам Митя. В стихах, сочиненных для Любови Гордеевны, он пишет:

Полюбил он красну девицу на горе,
На несчастьице себе да на большое.
Понапрасну свое сердце парень губит,
Что неровнюшку девицу парень любит (I, 282).

Яша Гуслин воспринимает эту любовь своего друга как несчастье, как нечто, безусловно, несбыточное: «Что ты, Митя!? Да как же это? ... Лучше, Митя, из головы выкинь. Этому делу никогда не бывать, да и не раживаться. ... Вот Анна Ивановна мне и ровня: у ней пусто, у меня ничего, — да и то дяденька не велит жениться. А тебе и думать нечего». Мотивировка невозможности брака, как видим, чисто денежная. Но уже во втором действии появляется новый оттенок, мотив, связывающий любовную фабулу пьесы с основным конфликтом — борьбой исконного, патриархального жизненного уклада и «наваждения моды». Гордей сообщает о решении выдать дочь за Коршунова и приводит причины решения: дело, оказывается, не в богатстве жениха, а в желании Гордея иметь своего человека в столице, где он, Гордей, намерен жить и «подражать всякую моду»: «Я тебе, жена, давно говорил, что мне в здешнем городе жить надоело, потому, на каждом шагу здесь можешь ты видеть как есть одно невежество и необразование. Для того я хочу переехать отселева в Москву. А у нас там будет не чужой человек, — будет зятюшка Африкан Савич» (I, 301).

Напрасно упрекали Островского во враждебном отношении ко всяким переменам, происходящим в патриархальном быту. Упрек совершенно

не основателен. Мы еще убедимся в этом, когда речь пойдет о Любиме Торцове, пока же напомним, что, например, стремление Мити к образованию вызывает явное сочувствие автора. Можно сказать даже, что в пьесе происходит столкновение двух представлений о том, что же такое образованность. Представление Гордея Карпыча дано в явно комическом свете:

Гордей Карпыч (берет книгу Кольцова и тетрадь со стихами). А это еще что за глупости?

Митя. Это я от скуки, по праздникам-с, стихотворения господина Кольцова переписываю.

Гордей Карпыч. Какие нежности при нашей бедности.

Митя. Собственно для образования своего занимаюсь, чтобы иметь понятие.

Гордей Карпыч. Образование! Знаешь ли ты, что такое образование?.. А еще туда же разговаривает! Ты бы вот сертучишко новенький сшил! ... Стихи пишет, образовать себя хочет, а сам как фабричный ходит! Разве в этом образование-то состоит, что дурацкие песни петь (I, 276).

Негодование Гордея вызывает не только бедное платье Мити, но и сшитое из дорогого французского сукна, однако по старому русскому образцу, платье Разлюляева, отец которого на этом основании назван Гордеем «дураком непросвещенным».

Образованность, по мнению Гордея, — следование правилам жизни, принятым в «цивилизованном» обществе, но правилам лишь внешнего распорядка, цивилизация тут не коснулась не только внутреннего облика, но даже поведения Гордея, который по-прежнему груб и бранчлив.

Вторая навязчивая идея Гордея Карпыча — претензия на аристократизм, хотя бы буржуазный, он хочет слыть, так сказать, не купцом, а негоциантом. «Мужик, мужичье» — для него ругательство. С этими словами он и появляется впервые на сцене: «Что распелись! Горланят точно мужичье! (Мите). И ты туда же! Кажется, не в таком доме живешь, не у мужиков!» (I, 276).

Гордей Карпыч, своего рода, русский «меща-

нин во дворянстве». И песни, и святочные обряды, и национальное платье ему враждебны как «мужицкие». Глубинная подоплека этой враждебности обнажается в разговоре, о котором Любим рассказывает Мите. На просьбу обедневшего брата дать ему работу и взять в дом Гордей отвечает: «Ко мне гости хорошие ездят, купцы богатые, дворяне; ты, говорит, с меня голову снимешь. По моим чувствам и понятиям мне бы, совсем, говорит, не в этом роду родиться. Я, видишь, говорит, как живу: кто может заметить, что у нас тятенька мужик был? С меня, говорит, и этого стыда довольно» (I, 286).

Жена Гордея Карпыча воспринимает свалившееся на нее на старости лет увлечение модой как наваждение, порчу, результат злого влияния на мужа: «И что это с ним сделалось? Да ведь вдруг, любезненький, вдруг! То все-таки рассудок имел. Ну, жили мы, конечно, не роскошно, а все-таки так, что дай бог всякому; а вот в прошлом году в отъезд ездил да перенял у кого-то. Перенял, перенял, уж мне сказывали... все эти штуки-то перенял» (I, 272).

Любим понимает суть происшедшего по-иному, глубже: «Ему, дураку, наука нужна. Нам, дуракам, не впрок богатство, оно нас портит» (I, 286).

Так вновь соединяются эти два важнейших мотива пьесы: власть денег и власть моды.

Н. А. Добролюбов, вопреки единодушному приговору критики, верно почувствовал острую социально-критическую направленность комедии «Бедность не порок». В своей знаменитой статье «Темное царство» он весьма подробно и убедительно анализирует мотив самодурства и особенно точен в интерпретации образа Гордея Торцова. Возражая критикам, упрекавшим Островского за неправдоподобно счастливую развязку пьесы, Добролюбов очень тонко проанализировал психологическую достоверность поведения Гордея в последней сцене. Добролюбов, описывая тип самодура, обратил внимание на то, что все подобного рода герои Островского грозны и страшны только до тех пор, пока не встречают отпора. При столкно-

вении же с человеком твердым или просто не боящимся их самодуры отступают. В связи с этим Добролюбов говорит о внутренней слабости самодура, которому не на что опереться, «кроме своей самодурной воли». Все эти наблюдения вполне применимы к Гордею Карпычу. В этом отношении он — родной брат Тит Титыча, Дикого и многих других персонажей Островского.

Но Гордей Торцов по сравнению со своими собратьями имеет и еще одну «слабинку». Загоревшись страстью «подражать всякую моду», заставить забыть, что его «тятенька мужик был», он как бы теряет свою «колею в жизни»; начинает чувствовать себя в высшей степени неуверенно, все время боится «оплошать». И, как всякий человек в таком положении, немедленно делается внутренне зависимым, превращается в удобный объект для всякого рода влияний. В пьесе Островского Гордей Карпыч, несмотря на свою шумную, но беспорядочную активность, — фигура пассивная, игрушка в руках других людей. Борьба за Гордея и составляет, так сказать, фабулу главного конфликта пьесы, выраженного через столкновение Коршунова и Любима Торцова. История влюбленной пары и поведение Гордея в этой истории оказывается поводом для столкновения двух главных антагонистов пьесы. Причем Коршунов здесь выступает как лицо корыстно заинтересованное, как соперник героя-любовника, а Любим Торцов — как бескорыстный защитник справедливости.

Образ Коршунова написан Островским чрезвычайно интересно, совсем по-особому. Огромное, можно сказать, решающее значение имеет здесь то, каким он представляется действующим лицам. Мы помним, что Пелагея Егоровна считает Коршунова главным виновником «перерождения» Гордея Карпыча. И это понимание как бы «реализуется» в способе изображения героя. Коршунов — злой гений, демон Гордея, а если воспользоваться словами, более близкими к лексикону изображаемой среды, — враг, нечистый, мурин, который его смущает. «Подружились ведь так, что на поди! Да! Вот какое дело. А зачем? К чему пристало?

Человек-то он буйный да пьяный, Африкан-то Савич... Уж я так думаю, что это враг его смущает!» — сетует жена Гордея. Характерно особое значение слова «враг», свойственное старинному русскому языку: враг—дьявол, искуситель. Здесь, у Островского происходит «оживление» этого образного значения, первоначально заложенного в слове, обыгрывание двух смыслов слова: Коршунов — враг светлого начала, враг всех положительных героев пьесы. И этими героями (исключение составляет один Любим) он и воспринимается как нечистый. Чужое и отчасти непонятное, но явно враждебное старому укладу начало дано как загадочное, таинственное. Самое имя Африкана Савича Коршунова — словно и не имя, а прозвище, данное какой-нибудь странницей, ждущей бед из Белой Арапии.

Африкан Савич не таков, каким он хочет казаться. Все его сценическое поведение построено именно на этом свойстве. «Соблазнитель» Гордея, поощряющий его нелепое стремление «подражать всякую моду», при первом своем появлении на сцене защищает от гнева Гордея девушек, приглашенных хозяйкой дома для участия в святочных играх, просит их петь и одаряет деньгами по старинному русскому обычаю. Коршунов — «цивилизованный» европеизированный делец, недаром и в ремарке он назван не «купцом», а «фабрикантом». И ему, вероятно, смешон дикарь Гордей, хвастающийся «фициянтами» в перчатках, «шенпанским» и новой «небелью». Ему-то, Коршунову, нечего стесняться старых обычаев, к нему они отношения не имеют.

Островский все время играет контрастами между елейной ласковостью Коршунова и разными страшными подробностями его биографии. Об этих страшных деталях говорят за спиной Коршунова другие действующие лица. Но и сам он, рисуя своей невесте Любови Гордеевне заманчивые стороны брака с ним, словно нечаянно «проговаривается» об участи первой своей жены, взятой за красоту и замученной им за то, что недостаточно его любила. Едва ли, однако, оговорки эти

случайны. Абсолютно уверенный в своей власти над Гордеем, он считает нужным свою молоденькую невесту и поманить богатством, но и припугнуть на всякий случай. Что мы узнаем о Коршунове из разговоров действующих лиц до разоблачения, совершенного Любимом? Очень немного: что он «буйный да пьяный», жену замучил ревностью, да о внешности — что он «толстый да губастый». Все это только описания, сведения, которые свидетельствуют о страхе перед Коршуновым и о непонимании его в то же время. Патриархальным сознанием враждебное осознается именно как загадочное и таинственное.

Ореол этой страшной таинственности развеивает Любим. В его судьбе, оказывается, Коршунов тоже играл роль «искусителя». По своей «фабуле» история Любима — история «о блудном сыне», однако иронически осмысленная, несколько пародийно перевернутая. Но в этой истории Коршунов лишается всякого ореола таинственности, Любим трезво оценивает его как жулика, сознательно разоряющего получившего наследство и загулявшего купеческого сына. В сущности «искуситель» Коршунов в рассказе Любима превращается просто в вора.

Победа Любима над Коршуновым оказывается поворотным пунктом в судьбе всех героев комедии. Как это редко бывает у Островского, герой оказывается «вершителем судеб». Следовательно, и в построении пьесы отчетливо выразился ключевой характер роли Любима Торцова. Он своей волей всех спасает, включая и своего темного, потерявшего голову брата Гордея.

Мы уже говорили вскользь о том, что судьба Любима фабульно напоминает очень популярную на Руси евангельскую притчу о блудном сыне. Сюжет этот, повествующий о горестных приключениях молодого человека, вырвавшегося из-под опеки патриархальной семьи и мечтающего пожить по своей воле, свет повидать, именно потому и привлекал древнерусское искусство, что выражал долго бывший актуальным конфликт, возникавший в недрах патриархальной семьи. В судьбе

Любима, однако, сюжет этот претерпевает характерное изменение. Вместо примирительного конца евангельской притчи — нечто противоположное. Вспомним рассказ Любима Мите о своей жизни.

Сперва события развиваются прямо в соответствии с притчей, только место отца здесь занимает старший брат Гордей. «Остался я после отца, видишь ты, мал-малехонек, с коломенскую версту, лет двадцати несмышленочек. В голове-то, как в пустом чердаке, ветер так и ходит! ... Вот я и поехал в Москву по билетам деньги получать. Нельзя не ехать! Надо людей посмотреть, себя показать, высокого тону набраться. Опять же я такой прекрасный молодой человек, а еще свету не видывал, в частном доме не ночевывал. Надобно до всего дойти!» (I, 284). Вместо кутежей блудного сына «по кружалам» — развлечения в трактирах («шпилен зи полька!» — цитирует себя Любим) и посещение театров. Для закутившего купчика эти удовольствия стоят пока еще в одном ряду. Есть в рассказе Любима и традиционный для притчи мотив друзей, оставивших юношу после его разорения в кутежах, в которых друзья эти принимали участие за его счет.

Финал же этой горестной жизни — совсем иной, прямо противоположный евангельскому рассказу и его древнерусским переложениям: там отец с распростертыми объятиями встречает раскаявшегося сына, дошедшего до крайних пределов нищеты и позора, живя по своей воле, и мечтающего о возвращении в рай патриархальной семьи. Гордей же стыдится своего брата, не хочет иметь с ним ничего общего, потому что у него «хорошие гости» бывают, богатые купцы и даже дворяне. Таким образом, патриархальные обычаи нарушает не только Любим, но и его брат. Причем бунт Любима, так сказать, «возрастной», даже до некоторой степени предусмотренный обычаем, а отступление Гордея — результат влияний нового времени, разложения самих основ патриархальных отношений внутри семьи. Но в решении этой сюжетной линии есть, кроме отмеченного фабульного, еще и связанное с ним глубокое внутреннее

отличие от классического варианта притчи, в котором круг поисков, так сказать, замыкается. Герой, взбунтовавшийся было против уклада жизни, освященного вековым обычаем, в конце концов возвращается к изначальному состоянию, опыт, приобретенный в скитаниях, ничем не обогатил его личность. С Любимом дело обстоит, конечно, совершенно иначе. Он рассматривает свои скитания все же как «науку», хотя и горькую, но обогащающую. Недаром Любим говорит: «нам, дуракам, наука нужна». Коренное отличие Любима от всех других героев пьесы, так решительно выразившееся в его сюжетной роли, совершенно очевидно. Любим среди них единственный действительно, а не внешне «новый» человек. Он не только сохранил важнейшие черты народной нравственности (доброту, достоинство, стремление помочь ближним и любовь к людям), но и обогащен ощущением своей личности, индивидуальности, свойством, которое неведомо патриархальному сознанию и вырабатывается уже в обществе нового времени.

Из всех образов комедии Любим в наибольшей степени приближается к тому типу героев, которых можно назвать зрительским и авторским представителем на сцене, героем, которому доверено выражать истину. Когда-то Аполлон Григорьев назвал образ Чацкого «одним из высоких вдохновений Островского». И как это ни парадоксально на первый взгляд, но именно Любим Торцов наряду с Несчастливцевым едва ли не наиболее прямые наследники Чацкого на русской сцене, во всяком случае у Островского. Не по внешнему или психологическому облику, конечно, а по своей художественной функции.

Сколько бы ни шутила критика, начиная со времен Островского, что «бедность не порок, да и пьянство не добродетель», — все же зритель чувствует, что Любим имеет право занимать такое место, какое он занимает в пьесе. А смена образной фактуры и речевой интонации героя, провозглашающего истину, происходящая в этой пьесе Островского, — одно из знамений времени. Видимо, далеко не случайно появление в русской лите-

ратуре середины прошлого века таких «негероических» героев, которые, однако, выражают важные и несомненные истины. Напомним героев Достоевского, и прежде всего Мармеладова из «Преступления и наказания», многих персонажей поэзии Некрасова.

Какова же реальная природа образа Любима Торцова? Можно было бы ожидать, что этот герой, выступающий защитником патриархальной культуры и связанных с ней персонажей пьесы, окажется именно «купцом из русских», похожим, например, на Русакова. На самом деле это не так. Облик Любима Торцова определяется связью с современной Островскому городской демократической культурой (не случайно Любима со времен Островского традиционно играют в европейском платье). Любиму одному из всех действующих лиц присущ некоторый несомненный налет интеллигентности. Так, он нередко употребляет различные иностранные словечки и фразы, всегда не всерьез, вскользь, мимоходом, как бы иронически, но между тем вполне уместно.

В речи и поведении Любима очень заметно также влияние театральной культуры. Правда, в порыве самоуничижения, рассказывая Мите о своей бурно проведенной молодости, Любим говорит: «Я все трагедию ходил смотреть: очень любил, только не видал ничего путем, и не помню ничего, потому что больше все пьяный». Но все же тут он на себя клевещет: речь его полна скрытыми и явными цитатами из театрального репертуара того времени, в частности из «Разбойников» Шиллера («О люди, люди!» — знаменитый монолог Карла Моора, которым потрясал слушателей великий Мочалов. Именно этот монолог использует и Несчастливцев). Для современников Островского таких явных, легко узнаваемых театралами цитат было больше, поскольку многие пьесы тех лет забыты в наше время. Входящие в речь Любима элементы городского просторечия, отразившие быт московского плебса середины XIX века, тоже не всегда понятны нам. Так, весьма важна и многозначительна реплика Любима при появ-

лении на сцене Коршунова, реплика, предшествующая разоблачению этого «искусителя»: «Гур, гур, гур... буль, буль, буль!.. С пальцем девять, с огурцом пятнадцать!..». Если не знать некоторых реалий, она кажется совершенно бессмысленной. Дело в том, что в те времена цирюльники, брея клиента, закладывали ему за щеку палец. Такое бритье стоило девять копеек. Если же клиент мог заплатить пятнадцать, то вместо цирюльничьего пальца мог брать в рот огурец, который имел право съесть после бритья. Ну, а к огурцу в цирюльне продавали водку [3]. Таким образом, увидав своего прежнего собутыльника и виновника разорения, Любим напоминает ему, что они вместе пьянствовали, да еще и в таких непритязательных местах.

Речь Любима богато насыщена пословицами, поговорками, народным острословием. Местами она походит на раешные сценки — например, продолжение той же сцены с Коршуновым (действие 3, явление 10).

Однако эти пласты речи Любима — именно элемент его общего речевого облика, важные вкрапления в речь, основу которой составляет живой, но вполне правильный разговорный язык москвича середины XIX века, например, какого-нибудь разночинца. Это особенно заметно при сравнении с речью Мити, только тянущегося к культуре, стремящегося «себя образовать». Речь Любима льется свободно и естественно. Митя скован, старается подбирать слова, мешает простую и искреннюю речь с оборотами приказчичьей вежливости. И лишь в наиболее важные моменты поднимается до высокой простоты и поэтичности (например, в сцене прощания с Любовью Гордеевной).

«Забулдыга» Любим — наиболее здравомыслящий герой в пьесе: он смеется над дворянскими претензиями своего брата, понимает власть денег над «темными людьми», ценит скромного и

---

[3] См.: Филиппов Вл. Язык персонажей Островского. — В кн.: А. Н. Островский-драматург. М., 1946.

честного Митю, видит, в чем состоит истинное счастье племянницы, и, наконец, умеет спасти ее от страшной участи. Весь финал пьесы, так сказать задуман, спланирован и, как по нотам, разыгран Любимом, основывающимся на точном понимании натуры и Коршунова и Гордея. Наконец, Любим Торцов — наиболее свободный человек, единственный из героев, кто может вполне искренне сказать — «бедность не порок». Единственный, потому что все остальные герои в большей или меньшей степени связаны с купеческим делом, и, следовательно, для них бедность, если и не порок, то уж во всяком случае — несчастье, делающее человека неполноценным в глазах «делового мира». И только «деклассированный», как мы теперь сказали бы, Любим от этого купеческого дела свободен.

Пьесой «Не так живи, как хочется» заканчивается москвитянинский период творчества Островского. Из трех произведений этого времени — «Не так живи, как хочется» пьеса наиболее условная, стилизованная и в наибольшей степени удаленная от бытовой и социальной конкретности современной Островскому жизни. Здесь нравственный идеал, выдвигаемый писателем, выступает в религиозной форме. Соответственно замыслу выбирает Островский и своеобразнейший жанр пьесы-притчи, близкой и по идее и по принципам построения старинной нравоучительной повести. Сам писатель назвал «Не так живи, как хочется» народной драмой. Действие отнесено к XVIII веку. Наконец, Островский указывает, что «содержание взято из народных рассказов». Как видим, драматург принимает все меры к тому, чтобы отделить мир происходящего на сцене от текущей современности, от злобы дня. Герои пьесы, отдаленные почти столетием от современников Островского,— люди другого типа сознания.

Несмотря на все это, у передовых современников Островского не могла не вызвать негодования проповедь смиренного терпения, которая прозвучала в речах некоторых героев пьесы (особенно родителей Даши). В эпоху назревания ре-

волюционной ситуации, обострения борьбы против феодальных пережитков не только в общественных, но и бытовых отношениях, именно эта сторона — бунт или смирение — оказалась наиболее заметной и важной; а положительное содержание нравственного идеала, провозглашенного в пьесе, оказалось незамеченным из-за архаической формы, в которую оно было облечено. Между тем оно, безусловно, есть. Это тот самый народный идеал взаимной любви и жизни для других, друг для друга, такой, как требует веками слагавшаяся в народе нравственная норма, идеал, который опоэтизирован в комедиях «Не в свои сани не садись» и «Бедность не порок». Все три пьесы представляют собой в этом смысле некоторое единство, имеют между собой явное сходство. Все они — любовно-бытовые, во всех возникает конфликт с некоей силой, мешающей человеческому счастью. В двух из них эта недобрая сила предстает как «вражья сила», соблазн в самом классическом виде любовного соблазна, греха, — это в пьесах «Не в свои сани не садись» и «Не так живи, как хочется»; в двух же есть и соблазн «общественный» — наваждение моды («Не в свои сани не садись» и «Бедность не порок»). Все три пьесы имеют подчеркнуто счастливый конец, несмотря на предшествующее ему драматическое развитие событий. Такой финал лишь на первый взгляд кажется случайным в смысле авторского произвола. На самом деле он глубоко обоснован поэтической идеей каждой из пьес: верой Островского в неистребимую способность человека из народа к духовному возрождению и верой его в могучее обаяние и силу народного идеала нравственности, который способен вызвать такое возрождение.

Целью Островского, как это следует из цитированного ранее письма к Погодину, и в этот период остается «исправление нравов». Для этого, как думает теперь драматург, следует показать в народе не только дурное, но и хорошее. Во всех трех пьесах хорошее показано не только как противостояние хороших людей плохим, а как бы распределено между разными героями, в том чис-

ле и темными, заблуждающимися. Островский как бы создает «оптимистическую гипотезу» личности, верит в возможность благородного порыва для каждого человека. Вместе с тем все эти три пьесы вместе взятые должны создать представление об идеальной народной нравственности. Идеал этот для современности явно утопический, выработанный далеким и невозвратным прошлым. Но важно отметить — а это как раз и было не замечено современниками Островского, критиковавшими пьесы, — что Островский и не переносит его в конкретную современную социальную среду. Купцы этих трех пьес — не те реальные купцы, жуликоватые хищники из Замоскворечья, о которых шла речь в ранних пьесах. Они — художественная условность, в известной мере это «люди вообще». Но, разумеется, не всякие люди, а люди, стоящие на перепутье, перед выбором между культурой и нравственностью народной и культурой и нравственностью так называемого «общества», культурой, по выражению Ап. Григорьева, «миражной», не имеющей корней. Для драмы «Не так живи, как хочется» альтернативой народной нравственности оказывается безграничное своеволие личности, безответственность перед окружающими, готовность кого угодно и что угодно принести в жертву своим страстям и желаниям. Мотив, как видим, для буржуазной действительности XIX века в высшей степени актуальный и злободневный и в каких-то истоках соединяющийся с темой двух других пьес.

Пожелав противопоставить аморальности и жестокости современного ему общества наживы и социальной несправедливости апологию русской патриархальности, Островский идет на создание мира условного, стилизованного, удаленного от современности в пространстве — где-то в глуши России, или во времени — сто лет назад. Таким образом, Островский как бы одновременно художественно утвердил нравственную, поэтическую значимость своего идеала и выразил реальную его сомнительность, неосуществимость.

Несмотря на то что пьесы москвитянинского

периода в известной мере полемичны по отношению к наиболее передовым — революционно-демократическим — идеям своего времени, в становлении Островского-художника они сыграли немаловажную роль. Это были первые опыты драматурга в создании положительного народного характера. В это время в его творчестве неповторимо соединились две стихии: аналитическое, исследовательское начало, порожденное близостью к принципам натуральной школы, и вынесенное из москвитянинских увлечений внимание, интерес и доверие к стихийным проявлениям жизни, вера в творческие возможности не только просвещенной личности, но и темной, неразвитой, однако свежей и непосредственной.

В понятие «демократизм Островского» кроме привычного нам политического аспекта необходимо включить и еще один, культурно-бытовой. Он состоит в полном отсутствии духовной элитарности — пусть и диктуемой самыми благородными целями, пусть и далекой от всякой социальной исключительности.

Именно в «москвитянинский период» у Островского сложился своеобразный жанровый вариант серьезной комедии, к обобщенному описанию которого и следует теперь перейти.

Жанровое своеобразие комедий „москвитянинского периода". „Народная комедия" как жанровый вариант серьезной комедии

Для Островского был нерушимо важен закон художественной объективности. Органичность, устойчивость основных признаков его художественного мира поразительна. Можно сказать, что и писал он постольку, поскольку мог не нарушать его, как бы нигде не порывая со своей системой, а лишь выясняя ее возможности и возможности ее расширения. Известно, как живо и заинтересованно относился Островский к самым различным явлениям современности. Но осваивал он их, по пре-

имуществу не изменяя своему художественному миру, преломляя через свою систему, что и наложило оригинальный отпечаток на все жанровые разновидности комедии Островского.

У истоков творчества Островского — «Свои люди — сочтемся», или «Банкрот». Это своего рода прародитель всех пьес Островского. Именно начиная с «Банкрота» мы можем говорить о драматургии Островского, о театре Островского, то есть о его целостной, специфической литературно-театральной системе, обладающей законченностью и устойчивостью основных принципов.

«Свои люди — сочтемся» можно рассматривать в двух аспектах.

Первый — сразу всеми замеченный: «Банкрот» как вершинное достижение художественных принципов натуральной школы в драматургии, произведение в высшей степени аналитическое и документальное по отношению к той среде, жизнь которой послужила ему материалом. Связь этой комедии с принципами натуральной школы обстоятельно раскрыта Л. М. Лотман [4]. Отметим только еще одну своеобразную черту пьесы: «Свои люди — сочтемся» — прямой репортаж из Совестного суда, в котором служил автор. Кстати сказать, если первоначальное заглавие («Банкрот») просто называло «деловое» преступление Большова, то окончательное («Свои люди — сочтемся») переносило внимание на социально-нравственную проблематику: внутрисемейные счеты. Напомним, что именно такими делами и занимался Совестный суд.

Второй же аспект рассмотрения «Банкрота» иной раз остается в тени: это художественная новизна. Именно достигнутая «вершинность» принципов натуральной школы позволила им перейти в новое художественное качество.

Во-первых, это очень высокая степень обобщения. Опираясь на индивидуализацию, художник создал типы, давшие плоть и облик целому явле-

---

[4] См.: Лотман Л. М. А. Н. Островский и русская драматургия его времени. М.—Л., 1961.

нию русской жизни, вошедшие в культурную память нации как «типы Островского».

Во-вторых, пьеса обладает достаточно сложной композиционной структурой, объединившей традиционную для натуральной школы очерковость с достаточно напряженной интригой, и вместе с тем характерной для Островского неторопливостью. Это неторопливое развертывание событий объясняется в первую очередь тем, что драматическое действие у Островского не исчерпывается интригой. В него втянуты и нравоописательные эпизоды, обладающие потенциальной конфликтностью (перебранка Липочки с матерью, сцены Подхалюзина с Тишкой, разговоры со свахой). Своеобразно динамичны и разговоры, беседы, не приводящие ни к какому физическому действию. Это микродействие можно было бы назвать речевым движением. Язык, речь, способ думать, который в этих речах выражается, так важен и интересен, что зритель с напряжением следит за всеми поворотами и неожиданными ходами, казалось бы, пустой болтовни.

Исследователь поэтики русского реализма пишет о новом отношении к языку в реалистической литературе: «Во второй половине XIX века реалистическая проза еще более полно вовлекает в сферу художественного изображения многообразные экспрессивные возможности человеческой речи. Язык людей все в большей мере начинает изображаться литературой как выражение всей сложности их внутренней жизни, отражение самого процесса движения и развития их сознания со всеми присущими этому движению отклонениями от прямой линии, сложными, неожиданными поворотами, парадоксальными психологическими «прыжками» и противоречиями. В этом состоит одна из важнейших заслуг Толстого, Достоевского, Чехова в развитии поэтики реализма» [5].

Подчеркнем важную для нашего исследования мысль, что в реализме язык все чаще становится

---

[5] Фридлендер Г. М. Поэтика русского реализма. Л., 1971, с. 200.

предметом изображения. Это свойство реалистической поэтики со всей силой сказалось в драматургии Островского и впервые в полной мере — в комедии «Свои люди — сочтемся».

Развитая фабула, интрига, лежащая в основе драматического действия, — все это свидетельствует, что перед нами уже не «сцены», а настоящая комедия. Это особенно заметно при сопоставлении с «Семейной картиной», не выходящей за пределы поэтики натуральной школы.

Останавливаясь на новаторском характере драматического диалога в комедии «Свои люди — сочтемся», Г. М. Фридлендер отмечает, что уже здесь «драматический диалог у Островского становится многоголосым, приобретает ту внутреннюю пестроту и «объемность», какой он не имел в «Ревизоре» или «Мертвых душах»... В дальнейшем Островский еще больше совершенствует свое искусство передачи различных человеческих голосов, причудливого взаимодействия разных пластов современного ему разговорного и старинного, книжного языка, и это помогает ему создать ту иллюзию разнообразного и пестрого мира живой человеческой речи, которая составляет одну из причин вечной, неумирающей прелести его реалистического мастерства» [6].

С этим утверждением нельзя, разумеется, не согласиться. Однако хотелось бы дополнить его одним, существенным, на наш взгляд, наблюдением. В «Банкроте» речевая характерность (которой не чужд был и физиологический очерк) сочетается с небывалой речевой естественностью и *единством стиля* всей пьесы. В этом отношении Островский, как нам кажется, выступает продолжателем грибоедовской манеры [7], хотя и

[6] Там же, с. 275—276.

[7] Г. О. Винокур в статье «Горе от ума» как памятник русской художественной речи» вслед за немецким ученым высказывает мысль о том, что общность языковой атмосферы — необходимый признак совершенного драматического произведения: «У Эрматингера есть интересное замечание о том, что индивидуализация языка персонажей, подобная той, какой добиваются натуралисты, приводит к тому, что единый, но внутренне антитетичный мир драмы распадается на

на другой языковой основе. Вместо «эпиграмматической стихии» у Островского господствует более широкая стихия живой разговорной народной речи.

Можно считать, что стилистическая однородность — принципиальная позиция Островского-драматурга, его значимое художественное средство. Некоторые критики Островского, заметившие и принявшие только «репортажность» «Банкрота», недоумевали, когда стихия народно-бытовой речи распространялась драматургом и на изображение других слоев населения. Но для Островского критерий речевой состоятельности героя — это критерий его жизненной состоятельности и цельности. И народной речью он как бы мерит все явления жизни. Именно поэтому, например, старинный прием комедиографов — начинать комедию с разговора слуг, — сохраняя свои традиционные функции (служить экспозицией действия), обретает у Островского и принципиально новую: дать речевой тон тому, что развернется в дальнейшем.

Таковы некоторые из основных художественных признаков театра Островского, сложившиеся в комедии «Свои люди — сочтемся».

Непосредственно вслед за «Банкротом», как бы развивая его достижения и дополняя их «положительным содержанием», Островский создает свой оригинальный вариант серьезной комедии.

Содержательным жанрообразующим признаком в реалистической драматургии является специфическая ситуация, коллизия, восходящая к определенному типичному жизненному явлению. Эта коллизия при своем воплощении вырабатывает соответствующий «язык», систему средств, в част-

---

множество разобщенных образов, и это ослабляет напряженность действия. Что касается «Горя от ума», то мы, действительно, не находим такой грубой индивидуализации языковых портретов, режущей по живому телу общей для всего изображаемого мира языковой традиции и атмосферы. Такая общая языковая атмосфера, составляющая необходимое условие всякого высокого искусства, в «Горе от ума», разумеется, есть» (Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. М., 1959, с. 292).

ности характерные для жанра сюжетные мотивы.

В русской литературе XIX века одной из наиболее устойчивых жизненных ситуаций, породивших характерную драматическую коллизию, оказалось столкновение одаренной, незаурядной личности с косной и превосходящей по косной силе средой. Впервые она и была художественно реализована в «Горе от ума», этой классической «высокой комедии».

По традиции термин «высокая комедия» нередко употребляется как синоним «серьезной» или общественно значимой комедии. Было бы полезно сузить и уточнить его, тем более, что и сейчас он применяется недостаточно последовательно. «Высокая комедия» кажется удачным названием для той жанровой разновидности серьезной комедии, которая разрабатывает конфликт положительного героя с косной средой. Центральный персонаж — лицо с элементами «героического поведения», что проявляется и непосредственно в действии, и в ярком словесном героическом заявлении, которое он делает, чем-то рискуя, иногда ставя на карту свою судьбу.

Итак, ситуация, составляющая жанрообразующее ядро высокой комедии XIX века, — столкновение героя, вызывающего зрительское сочувствие, со средой.

В чистом виде жанровый канон «высокой комедии» у нас представлен, пожалуй, только «Горем от ума». У Островского мы, как уже говорилось, встретимся только с трансформациями этого канона. В основном же в бытовой драматургии Островского главным проявлением ситуации столкновения героя и общества является любовный конфликт. Сюжетный мотив взаимной любви молодых людей, наталкивающейся на сопротивление старших, отстаивающих традиционные для среды представления о браке и семейной жизни,— основа фабулы в пьесах этого рода.

Создание «типов Островского» в «Банкроте» как бы повлекло за собой формирование соответствующей системы художественного воплощения, в которой эти типы могли проявиться. Ощущение

«повторяемости», которое было у современников Островского и вызывало их недоумение, как раз свойственно этому роду пьес, и вовсе не есть повторяемость характеров и коллизий — здесь Островский очень изобретателен и разнообразен — а есть именно устойчивый жанровый канон. Это специфически «островский» вариант высокой комедии. Оригинальность этого варианта такова, что можно предложить для него термин «народная комедия». К жанру народной комедии следует отнести «Не в свои сани не садись», «Бедность не порок», «Не все коту масленица», «Правда хорошо, а счастье лучше» и некоторые другие пьесы.

В народных комедиях необычайно велика роль фабулы, хотя фабула может быть очень простой, как правило, не авантюрной, и вот чем это объясняется.

Если воспринимать документальность «Банкрота» не как средство изображения, а как цель, то мы придем к нелепому выводу, что жизнь в пьесах Островского как бы застыла: и через десять, и через двадцать, и даже через тридцать лет все будут появляться пьесы про самодуров. Так и думали некоторые противники Островского и его ниспровергатели в XX веке. Но дело в том, что в народных комедиях традиционные типы Островского даны в отношениях с меняющейся, текущей, обновляющейся жизнью. В этом и состоит суть их комедийности. Достаточно назвать «Не все коту масленица», «Правда хорошо, а счастье лучше», чтобы понять, о чем идет речь. Таким образом, фокусом новизны в народных комедиях как раз оказывается фабула.

Эти пьесы тесно связаны с фольклором. И не потому только, что в них есть прямые заимствования, параллели, переклички, даже цитаты из фольклора, а главное — по близости самого принципа художественного обобщения жизни. Устойчивый, стабильный герой с определенной и сразу ясной зрителю репутацией в нетрадиционной, неповторимой фабуле. Это подобно построению сказки: «Было у мужика три сына, двое ум-

ных, а третий дурак». Герои обрисованы и сразу ясны, дальнейший интерес сосредоточен на приключениях Иванушки-дурачка, на его судьбе. И отношение к фабуле в таких пьесах самое прямое, наивное в лучшем смысле этого слова: жизненная судьба героев не ясна, она трогает и тревожит.

Очень близка к этой разновидности другая: такая комедия, где интерес драматурга и зрителя целиком сосредоточен именно на «типах», и фабула, лишенная центральной любовной линии, как бы дробится, подчиняясь задаче возможно полнее дать проявиться типам. Эту разновидность можно было бы назвать нравоописательной народной комедией. Кроме «Банкрота» сюда относятся, например, «В чужом пиру похмелье», «Тяжелые дни».

Итак, Островский создает в 50-е годы стержневую, наиболее характерную для своей художественной системы жанровую разновидность комедии — народную комедию в двух ее модификациях: высокую народную комедию и нравоописательную народную комедию.

Мотивируя содержательность предлагаемого термина, можно указать на общие и устойчивые признаки народной комедии.

1. При социальной дифференцированности персонажей, которая всегда есть в пьесах Островского (еще Добролюбов отметил, что старшие и младшие у него — иносказание богатых и бедных), культурно-бытовая среда, в которой развертывается действие — единая, народная (не будем останавливаться на доказательстве близости быта патриархального купечества и патриархально-крестьянского, об этом достаточно писали).

2. Способ обобщения жизненных явлений, соотношение типов, героев и фабулы подобно фольклорному.

3. Драматург предполагает простодушное, наивное отношение зрителя к фабуле. По признанию Островского, у него пьесы «крупного комизма» рассчитаны на «свежую натуру».

4. События оцениваются с точки зрения народной нравственности, что часто выражается в таком устойчивом признаке этих пьес, как аб-

солютное преобладание пословичных названий, причем с мудростью пословицы Островский не полемизирует.

Таким образом, Островский делает попытку решительной демократизации литературы не только в том, уже привычном для России смысле, как это было у всех ее лучших писателей, защищавших интересы народа, иногда описывавших народ, но обращавшихся к образованному меньшинству, а в более прямом, непосредственном значении слова. Островский пишет для народа. Такую возможность давало ему то, что он работал для театра, который в принципе мог иметь более широкую аудиторию, чем книга, так как не требовал обязательной грамотности [8].

В 1869 году Островский пишет заболевшему Некрасову: «Как Вам умирать! С кем же тогда мне идти в литературе? Ведь мы с Вами только двое настоящие народные поэты, мы только двое знаем его, умеем любить его и сердцем чувствовать его нужды без кабинетного западничества и без детского славянофильства. Славянофилы наделали себе деревянных мужичков да и утешаются ими. С куклами можно делать всякие эксперименты, они есть не просят» (XIV, 181).

Обычно, комментируя это письмо, исследователи останавливаются на оценке славянофильства, которая в нем содержится, и видят здесь свидетельство критического отношения драматурга к собственному прошлому. Однако при этом не учитывается то обстоятельство, что москвитянинцы никогда не считали себя славянофилами и

---

[8] В «Записке о положении драматического искусства в России в настоящее время» Островский пишет о массовом зрителе своей эпохи: «Изящная литература еще скучна для него и непонятна, музыка тоже, только театр дает ему полное удовольствие, там он почти по-детски переживает все, что происходит на сцене, сочувствует добру и узнает зло, ясно представленное. ... Драматическая поэзия ближе к народу, чем все другие отрасли литературы. Всякие другие произведения пишутся для образованных людей, а драмы и комедии — для всего народа; драматические писатели должны всегда это помнить, они должны быть ясны и сильны» (XII, 112, 123).

осуждали это учение как кабинетную теорию и «старобоярское» (выражение Ап. Григорьева) направление, поэтому едва ли Островский имел в виду себя или своих друзей по молодой редакции. Но нас в данном случае интересует другой момент: утверждение, что только в Некрасове Островский видит своего подлинного и единственного спутника в литературе, «настоящего народного поэта».

Если отрешиться от современного нам и в значительной мере оценочного понимания слов «народный поэт», то Островский окажется в общем точен в своем утверждении. Из серьзной настоящей литературы[9] только Некрасов и Островский были в равной мере доступны и интеллигентной и простонародной публике.

Вопрос о читателе, о восприятии литературы и искусства в XIX веке — один из самых неизученных вопросов в истории культуры. Вместе с тем он чрезвычайно интересен, важен и в самое последнее время все больше начинает привлекать внимание ученых[10]. Изучение его очень сложно, так как мы еще недостаточно представляем себе круг источников. Да и самих источников, бесспорно, не так уж много. Но что касается пьес Островского, то здесь мы располагаем интереснейшими данными. Можно сказать, что филологи имеют редкую для своей науки возможность воспользоваться доказательствами эксперимента. Таким непреднамеренным, но бесспорным экспериментом оказалось бытование пьес Островского на сценах самодеятельных народных театров и в театрах для народа второй половины XIX века[11]. Наибольшим успехом у крестьян пользовались как раз «Не так живи, как хочется» и народные комедии

[9] Просветительские и лубочные «книги для народа» в расчет не принимаются.

[10] См.: Прозоров В. В. Читатель и литературный процесс. Саратов, 1975; Художественное творчество и проблемы восприятия. Калинин, 1978.

[11] См. сведения, приведенные в кн.: Хайченко Г. А. Русский народный театр конца XIX — начала XX века. М., 1975.

Островского, особенно «Бедность не порок» и «Не в свои сани не садись» [12].

«Островский в восприятии народного зрителя» — тема, заслуживающая подробного изучения, но уже по предварительным данным, содержащимся в свидетельствах организаторов народного театра, можно утверждать, что Островский верно понял потребности народного зрителя. И если интеллигентная публика, воспринимая так называемые «москвитянинские пьесы» в контексте идеологической борьбы эпохи, приветствовала или осуждала идеализацию патриархальных форм жизни в них, то для неискушенного «простонародного» зрителя на первый план выступало другое: вера драматурга в преобразующую силу народного идеала нравственности, в торжество добра и справедливости. Это как раз те стороны содержания, которые пережили свое время и придают этим пьесам большое обаяние и для современной сцены.

---

[12] В то время как «водевили из народного быта» успеха, как правило, не имели. Из западной классики очень любим был Мольер, из пьес Шекспира — «Король Лир» и «Отелло». Как и писал Островский в своих «Записках» о театре, очень нравились исторические драмы на русские сюжеты, даже такие малохудожественные, как пьесы Кукольника и Полевого.

Глава III.

САТИРИЧЕСКИЕ КОМЕДИИ ОСТРОВСКОГО

Содержательные жанрообразующие признаки сатирических комедий Островского

В 50-е годы, как было показано в предыдущей главе, у Островского сложилась своеобразная жанровая разновидность высокой комедии, которую мы назвали — народная комедия. Это тип комедии, ориентированный на народное восприятие, предназначенный по своим непосредственным целям «исправлять народ, не обижая его». Хотя жанровой доминантой театра Островского народная комедия была именно в первые два десятилетия его творческого пути, тем не менее значение этих пьес очень велико.

Во-первых, потому что здесь Островский выступает родоначальником известной жанровой традиции, писателем, заложившим основы высокохудожественного репертуара для театра, непосредственно обращенного к «свежему», непросвещенному демократическому зрителю.

Во-вторых, в народной комедии у Островского выработался своеобразный критерий оценки персонажей, который можно назвать «речевым». Яркость, характерность, речевая естественность персонажа становится важной меркой его житейской основательности и естественности[1], а бесхарактерная, бесцветная речь или речь-цитата — всегда признак, что герой в чем-то оказывается ущербным. Этот критерий Островский применяет и в пьесах, далеких от народных комедий по материалу, по сфере изображаемой жизни. Точкой отсчета, образцом такой характерности и яркости для Островского навсегда останется национально-

[1] Подчеркнем, что эта «естественность» далеко не всегда совпадает с «положительностью» в ценностном смысле.

самобытная характерность, отраженная в его ранних пьесах.

Следует также отметить, что народная комедия была продуктивным жанровым типом на протяжении всего творческого пути драматурга («Правда хорошо, а счастье лучше», «Не все коту масленица», «Сердце не камень», из пьес, написанных в соавторстве с молодыми драматургами— «Женитьба Белугина» — все это народные комедии). Тем не менее состав комедийного театра Островского не исчерпывается народными комедиями. В самом конце 60-х и в 70-е годы Островский создает группу сатирических комедий: «На всякого мудреца довольно простоты» (1868), «Бешеные деньги» (1869), «Лес» (1870) и «Волки и овцы» (1875).

Теоретически бесспорно, что далеко не любое произведение, глубоко критикующее действительность, вскрывающее серьезные противоречия и пороки общественной жизни и социального устройства, есть непременно произведение сатирическое. Тем не менее некоторые исследования грешат нестрогим употреблением этого понятия. «Сатирическое разоблачение» — как часто встречаются эти слова в применении к писателям и произведениям, по тону весьма далеким от сатиры в собственном смысле!

Что касается Островского, то в отношении его творчества исследователи склонны весьма расширительно применять выражение «сатирическое разоблачение». Быть может в этом сказалась и объективная сложность: поскольку сущность, родовая природа комедии состоит в осмеянии, то и возникает соблазн говорить о сатирическом характере комедийного осмеяния всякий раз, когда писатель затрагивает существенные, социально значительные пороки людей или вообще отрицательные явления жизни. Так, в Театральной энциклопедии в статье о комедии читаем: «В XIX веке в России реалистическая сатирическая комедия, представленная именами А. С. Грибоедова, Н. В. Гоголя, И. С. Тургенева, А. Н. Островского, М. Е. Салтыкова-Щедрина, Л. Н. Толстого, А. В. Сухово-Ко-

былина и А. П. Чехова, достигла своего высшего развития. ...Россия создала в XIX веке наиболее значительные в художественном отношении образцы реалистической социальной комедии, которые явились вершиной этого жанра в мировой драматургии» [2].

Как видим, «сатирическая» и «социальная реалистическая» комедии выступают здесь в качестве понятий синонимических, что едва ли приемлемо, не говоря уже о том, насколько наше непосредственное читательское восприятие резко противится тому, чтобы считать сатирическими произведениями чеховские пьесы. Комедии Тургенева также едва ли могут быть определены подобным образом (разве что — «Завтрак у предводителя»). И уж, конечно, далеко не все комедии Островского можно без натяжки отнести к разряду сатирических.

Преследование и осмеяние тех или иных жизненных явлений, представляющихся драматургу уклонением от нравственного идеала, может составлять в пьесе сатирический пласт содержания, не охватывая всю представленную в ней картину действительности. Грань между сатирическим и несатирическим осмеянием иной раз трудно определима в логических формулировках, но явственна для непосредственного читательского или зрительского восприятия. Так, в комедии «Не в свои сани не садись» бесспорно присутствует сатирическая антидворянская линия — Вихорев с его «экономическими теориями» и путаной «славянофильски-западнической» словесной маской. Но ясно, что в целом это комедия не сатирическая. Более того, как ни беспощаден Островский к Большову, острейшая комедия «Свои люди — сочтемся» также не кажется нам сатирической, хотя Подхалюзин бесспорно нарисован в сатирической манере.

В целом для Островского, критический пафос творчества которого не вызывает никаких сомне-

---

[2] Театральная энциклопедия, т. III. М., 1964, с. 148—149.

ний, более характерно, с нашей точки зрения, преобладание сатирических мотивов в социально-бытовой комедии над чистыми в жанровом отношении формами сатирической комедии. Но независимо от теоретической мысли театральная практика первых послереволюционных лет безошибочно выделила из наследия Островского группу сатирических комедий. «На всякого мудреца довольно простоты», «Горячее сердце», «Бешеные деньги», «Лес», «Волки и овцы» — «эти комедии оказались наиболее репертуарными в первые десятилетия революции. Прежде всего на них было сосредоточено в ту пору главное внимание театров, искавших режиссерско-постановочный «ключ», который помог бы им раскрыть перед новой аудиторией обличительную стихию, таившуюся в произведениях Островского», — свидетельствует Б. В. Алперс[3].

Если исключить пьесу «Горячее сердце», о которой следует сказать особо, остальные сатирические комедии Островского составляют своеобразную антидворянскую тетралогию. И вряд ли случайно, что объектом критики именно в форме сатирической комедии оказывается пореформенное дворянство.

Было время, когда Островского не раз называли буржуазным писателем и даже апологетом буржуазной морали. Если оставить в стороне антиисторические и упрощенные интерпретации его идейной позиции, а также негативно-оценочный характер этих суждений, то само по себе первое из этих утверждений имеет некоторые основания. Островский действительно в начале 50-х годов появляется в литературе как писатель «третьего сословия» в тот недолгий в нашей истории момент, когда весь антидворянский лагерь мог еще восприниматься как нечто единое, и прежде всего антикрепостническое. Однако очень скоро наша история показала, как далека реальная русская буржуазия от «общедемократических» идеалов и

---

[3] Алперс Б. В. Театральные очерки в 2-х т., т. 1. М., 1977, с. 425.

представлений. Иллюзорные мечты Островского о возможности реставрации патриархальных отношений, о возрождении единых патриархальных моральных основ в современной жизни исчезли к началу 60-х годов. Но демократическое презрение к дворянству как сословию праздному сохранилось у него до конца жизни.

В этой антидворянской направленности Островского была еще одна, особая черта, отличавшая его от современников. Кроме чисто классовой социальной вражды к праздному барству ощущается и другая: психологически-бытовая. Дворянство для всех носителей национального бытового уклада было чем-то бесконечно чужим и диковинным. Это представление имеет под собой реальную основу. Как известно, предпринятая Петром I европеизация русского быта коснулась именно и только дворянства, и тем самым на социально-классовый антагонизм наложился и глубокий культурно-бытовой разрыв. Чужие, непривычные народному сознанию бытовой облик и поведение, чужой обряд (как и чужой язык) всегда кажутся смешными, комичными. Подобное восприятие можно отметить, например, в письмах из заграничного путешествия такого умного и, безусловно, просвещенного человека, как Фонвизин. О представлениях в Варшавском театре он сообщает: «Комедий видели мы с десяток, переводных и оригинальных. Играют изрядно, но польский язык в наших ушах кажется так смешон и подл, что мы помираем со смеху всю пьесу...» [4]. Или же о службе в соборе Страсбурга: «При нас была отправляема у них панихида по всем усопшим, то есть наша родительская. Великолепие было чрезвычайное. Я с женою от смеха насилу удержался, и мы вышли из церкви. С непривычки их церемония так смешна, что треснуть надобно» [5].

Тем более комичными казались русскому народу свои собственные господа; они как бы ряженые. Не случайно в деревнях во время ряжения

---

[4] Фонвизин Д. И. Соч. в 2-х т., т. 2. М.—Л., 1959, с. 416.

[5] Там же, с. 418.

крестьяне использовали старое барское платье[6]. Сходное явление — в народном театре, в народной игрушке (куклы «гусар», «барыня»).

Мелькающие в пьесах Островского дворяне почти всегда именно так и выглядят, как персонажи народного театра или ряженые: «гусар на переезде» в «Грозе», бесконечные штатские или военные женихи из благородных, которых расхваливают купеческим дочкам свахи, «барин с большими усами» — персонаж «Горячего сердца», Миловидов в комедии «На бойком месте». Это не столько реальные люди, обладающие фактурой и обликом дворянского героя, сколько представление о дворянине, характерное для человека «простого сознания».

Это обстоятельство становится даже важным сюжетным мотивом в поздних драмах Островского. Дульчин в «Последней жертве», Окоемов в «Красавце-мужчине» и даже Паратов в «Бесприданнице» несут в себе это свойство. Здесь традиционное амплуа фата сложно соединилось с народным взглядом на дворянина, взглядом человека, стоящего вне дворянской европейской культуры. Понятно поэтому, что именно пореформенный дворянский быт дает материал для тех пьес Островского, где в сферу сатирического изображения вовлечены не отдельные персонажи или сюжетные линии, но вся представленная жизнь, не столько люди, личности, сколько уклад, ход вещей.

Если так понимать сущность жанра сатирической комедии, то приходится согласиться, что число их у Островского невелико. Но удельный вес этой группы в наследии драматурга очень значителен — ведь это жемчужины его комедиографии!

Антидворянский сатирический цикл Островского объединен не только общностью темы, но и художественно. Здесь драматург впервые с такой широтой пользуется приемами сценической условности, а иногда и гротеска, во всех этих пьесах

---

[6] См., например: Савушкина Н. И. Русский народный театр. М., 1976.

сложная и напряженная интрига, все они широко и свободно используют богатые литературные и культурно-исторические ассоциации. Поэтика их предполагает зрителя, владеющего значительным культурным багажом [7].

Если не говорить о революционных демократах, то Островский среди всех русских классиков, безусловно, самый «антидворянский» писатель. В этом смысле он типичный представитель разночинного периода в нашей литературе, типичный шестидесятник.

Уже в дореформенном творчестве Островского антидворянские ноты звучат вполне отчетливо. Достаточно вспомнить всех этих женихов «из благородных», промотавшихся дворян, мечтающих заполучить приданое богатых купеческих дочек. Иногда они непосредственно выведены на сцену — Вихорев в комедии «Не в свои сани не садись», Чебаков в «Женитьбе Бальзаминова», Поль Прежнев в комедии «Не сошлись характерами». Но сколько их лишь упоминается в пьесах Островского! Едва ли не каждая из его прославленных свах предлагает своим купеческим клиенткам: «А есть у меня теперь жених, вот точно такой, как ты, брилиянтовая, расписываешь: и благородный, и рослый, и брюле» («Свои люди — сочтемся»).

Однако это все юмористический вариант разработки темы, хотя и не лишенный обличительного смысла. Новый этап в развитии этой темы — «Воспитанница» (1858). Эта пьеса была в высшей степени хорошо принята наиболее радикальной частью демократической интеллигенции, она вызвала похвалы Добролюбова, Салтыкова-Щедрина, Писарева. Нет сомнения, что революционно-демократическую критику привлекло в пьесе совершенно новое изображение дворянской усадьбы, которое дал Островский. В пьесе нет и следа поэтизации хоть каких-то сторон помещичьей усадебной жизни, поэтизации, которая была не чужда

[7] Это не значит, что сатирические комедии непонятны без восприятия этих параллелей, но восприятие обогащается, если зрителю они доступны.

даже такому непримиримому врагу крепостничества, как Тургенев. Островский увидел и показал нам дворянскую усадьбу глазами человека, стоящего вне дворянской традиции. Драматург последовательно занимает позицию тех, на чью долю не перепало ничего из благ дворянской культуры, а достались лишь труд и страдание. Помещица Уланбекова оказывается нисколько не лучше, не гуманнее, не просвещеннее, чем какой-нибудь темный самодур Тит Титыч Брусков. Ее самодурство даже еще более омерзительно, так как совершенно лишено того простодушия и непосредственности, которые Островский подмечает в Тит Титыче (что, конечно, не лишает образ Брускова яркой обличительной силы). От Уланбековой веет жестокостью и ханжеством.

Такие русские классики, как Тургенев, Толстой, рассказывая о дворянской усадьбе и глубоко вскрывая бесчеловечность и безнравственность крепостничества — а позднее и его пережитков,— в центре повествования, как правило, ставили именно лучших представителей дворянства, людей высокой нравственности, высокой духовной культуры, ищущих и не способных удовлетвориться личным благополучием. Революционные демократы, напротив, изображая дворянство, сосредоточивали внимание на косной помещичьей массе, на тех, кто живет корыстным интересом и не вносит ничего в духовное развитие нации. (Разумеется, исключение составляют люди, сознательно порвавшие со своим классом, как Рахметов.) В романе «Господа Головлевы» Салтыков-Щедрин дал наиболее полное воплощение точки зрения революционной демократии на «дворянское гнездо». Головлевка показана не как центр культуры, хотя бы и уходящей, а как разбойничье логово, какое-то паучье гнездо хищников.

Усадьба Уланбековой по своему типу приближается, конечно, к Головлевке. Таким образом, можно сказать, что пореформенные сатирические комедии Островского о дворянстве возникли в его творчестве не на пустом месте и не были неожиданностью. После 1861 года драматург, проявив

высокую чуткость к острым социальным проблемам пореформенной России, обращается к художественному анализу процессов, происходящих в жизни русских дворян, лишившихся своих крепостных вотчин и дарового труда и либо овладевающих новыми формами наживы и эксплуатации, либо разоряющихся и паразитирующих.

Названные выше тетралогией комедии Островского, безусловно, можно считать своеобразным циклом, не связанным сюжетно, но именно в целом дающим широкое сатирическое полотно жизни пореформенного дворянства. Ни одна пьеса по своему материалу, по углу зрения не повторяет другую. Вместе с тем можно сказать, что от пьесы к пьесе Островский как бы расширяет и углубляет сатирический взгляд на дворянство, к какой бы группе (приспособившихся или паразитирующих) ни принадлежали его представители. В пьесе «Волки и овцы» Островский приходит к пониманию того, что при всем внешнем различии внутренняя сущность этих героев одна и та же.

Комедия «На всякого мудреца довольно простоты» — это как бы первый взгляд на дворян после реформы, первое размышление об их новом положении. Здесь все еще пронизано воспоминаниями об «утерянном рае» крепостничества, полно намеков на пережитую «катастрофу». И в этом московском заповеднике «богатых и влиятельных» бар (авторская характеристика нескольких персонажей в перечне действующих лиц) разбойничает обедневший дворянин Глумов, жаждущий добиться карьеры и богатства, решивший не брезговать для этого никакими средствами. Это комедия гоголевского типа, без положительного лица.

В «Бешеных деньгах» — целая галерея дворянских прожигателей жизни, а противостоит им в сюжете пьесы деловой дворянин Васильков, умеющий наживать деньги, произносящий речи об уважении к труду и трудовым деньгам. Васильков — своеобразная «загадка» не только для героев пьесы, но в известном смысле и для русских людей того времени вообще. Это фигура новая для русской жизни. Пьеса Островского —

пьеса-исследование. Неудивительно, что отношение к Василькову у Островского и у зрителя по ходу действия двойственное. Иногда мы склонны ему посочувствовать в его столкновениях с Лидией и ее поклонниками из «хорошего общества». Но общий итог — не в пользу «делового человека». Его труд — это «труд» наживы, его бог — та же нажива и расчет. И в целом пьеса вызывает несколько брезгливое чувство едва ли не ко всем изображенным в ней людям. Грустная комедия об эпохе всеобъемлющей власти чистогана и всеобщего преклонения перед этим божеством нового времени.

Следующая комедия этого цикла — «Лес». Здесь, в этом усадебном темном царстве — настоящий паноптикум моральных уродов. «Деловой человек», наживающийся на дворянских пороках и прихотях, — цепкий купец Восмибратов, как бы пришедший из прежних пьес Островского о темном царстве. Барская усадьба недаром носит зловещее название Пеньки: пеньки стремительно вытесняют бывшие леса. История Гурмыжской — это рассказ о предельном моральном растлении, и Островский не скупится на сатирические краски. Но именно потому, что преступления помещицы нравственные, драматургу и понадобилось противопоставить ей нравственно здоровые начала, воплощенные в чистой Аксюше и бескорыстном служителе искусства Аркадии Несчастливцеве.

Завершающая комедия цикла — «Волки и овцы». В ней переплелись многие мотивы прежних пьес Островского, сюда собраны и многие типы, мелькавшие раньше. Но все получило новое осмысление, новое освещение. Сатирическое понимание и освещение стали предельно резкими и, так сказать, всеобъемлющими. Уездная дворянская жизнь в этой комедии неожиданно предстала даже как бы гармоничной. Только гармония эта совершенно своеобразная — сатирическая. И в этом-то состоит особая острота критического изображения действительности, поднимающегося до широкого обобщения, до социальной сатиры на русскую пореформенную жизнь в целом.

Формирование жанровой разновидности сатирической комедии. „На всякого мудреца довольно простоты"

Тип сатирической комедии, характерной для Островского, складывается в 1868 году в пьесе «На всякого мудреца довольно простоты». В этой пьесе драматург, прославленный как открыватель целого пласта русской жизни — купеческого быта, впервые обращается к изображению дворянского общества. Сам материал, выбранный для новой, современной пьесы, свидетельствует о большом историческом чутье Островского. Реакция дворянства на реформу, социально-политические и нравственные изменения, происходящие в дворянской среде в связи с падением крепостного права, — это тема в высшей степени актуальная для конца 60-х годов XIX века. Исторический момент, изображенный в пьесе, почти совпадает со временем ее написания: вторая половина 60-х годов. Комедия допускает столь точное приурочение благодаря тому, что нарисованные в ней состояние общества, социальное самочувствие и общественное поведение изображенных типов обладают четкостью и достоверностью почти научного исторического анализа [8].

Несмотря на то что реформы сохранили в русской жизни множество феодальных пережитков, все-таки это были буржуазные преобразования, и они, безусловно, дали толчок росту и развитию в России капиталистических отношений. Возникают различного рода акционерные компании, продолжается и усиливается строительство железных дорог. Определенные — и все большие — круги общества охватывает стяжательская лихорадка, стремление к наживе овладевает и вчерашними

[8] Хронологическое приурочение действия комедии на основе анализа ее текста дается в статье В. Я. Лакшина «Мудрецы» Островского — в истории и на сцене» («Новый мир», 1969, № 12), где содержится богатый исторический комментарий к пьесе. См. также: Лакшин В. Островский (1868—1871). — В кн.: Островский А. Н. Полн. собр. соч. в 12-ти т., т. 3. М., 1974.

барами, благосостояние которых ранее было обеспечено трудом крепостных. Если еще недавно единственным достойным стилем жизни в дворянских верхах считалась барская неторопливость и свобода от какой-либо деятельности, то теперь в моду входит деловитость. Разумеется, эта эпоха выдвинула и подлинно «деловых» людей, умевших наживать огромные капиталы, использовать новые, предоставленные временем, возможности обогащения. Но еще больше распространилась «призрачная деловитость», пустопорожняя суета и видимость деловой жизни. О настоящем буржуазном дельце Островский вскоре напишет другую комедию («Бешеные деньги»), а «На всякого мудреца довольно простоты» — пьеса, где суетятся мнимые деловые люди. Все герои, кроме Курчаева, куда-то спешат, страшно заняты. Даже Мамаев — «богатый барин», как сказано в перечне действующих лиц, — хочет казаться деловым человеком. Курчаев говорит о нем: «...Третий год квартиру ищет. Ему и не нужна квартира, он просто ездит разговаривать, все как будто дело делает. Выедет с утра, квартир десять осмотрит, поговорит с хозяевами, с дворниками, потом поедет по лавкам пробовать икру, балык, там рассядется, в рассуждения пустится. Купцы не знают, как его выжить из лавки, а он доволен, все-таки утро у него не пропало даром» (V, 108—109).

Городулин тоже завален делами:

Городулин. ... Мне завтра нужно спич говорить за обедом, а думать решительно некогда (V, 129).

Или:

Городулин. Дела, дела. То обеды, то вот железную дорогу открываем (V, 141).

Особенно модной стала общественная деятельность. Все мечтают влиять на умы, заставить прислушаться к своему мнению. Смешную страсть Мамаева подавать советы разделяет и Крутицкий. Но ему не интересно поучать кого попало, он хочет советовать правительству и обществу. Прошло время, когда произносили речи в салонах, печать и гласность — вот два столпа общественной жиз-

ни, о которых столько говорят в пореформенном обществе. И генерал Крутицкий провозглашает: «Прошло время, любезнейший Нил Федосеевич, прошло время. Коли хочешь приносить пользу, умей владеть пером» (V, 119).

Итак, в пьесе Островского изображен острый, и во многих отношениях переломный момент в жизни русского общества. Думается, не случайно, что в этой пьесе о пореформенном дворянстве не оказалось истинно «деловых людей» (кроме Глумова, но о нем речь впереди). Дворяне — это уже прошлое. Не только будущее, но и настоящее им не принадлежит. Поэтому Островский изображает не подлинных дельцов, а героев, лишь воображающих себя деловыми, не настоящее буржуазное оживление, а лишь тень его, не подлинную, а мнимую общественную деятельность. Глубокий художественный смысл приобретает в этой связи и место действия — Москва, «столица дворянской фронды», по удачному выражению С. Н. Дурылина. «Это была грибоедовская Москва, показанная через сорок лет после Грибоедова» [9].

«Говорить о настоящем России — значит говорить о Петербурге, ... о городе настоящего, о городе, который один живет и действует в уровень современным и своеземным потребностям на огромной части планеты, называемой Россией. Москва, напротив, имеет притязания на прошедший быт, на мнимую связь с ним; ... всегда глядит назад, увлеченная петербургским движением, идет задом наперед и не видит европейских начал оттого, что касается их затылком», — писал в 40-е годы Герцен [10].

С популярным в журналистике противопоставлением делового Петербурга и старозаветной Москвы перекликаются слова Глумова: «Конечно, здесь карьеры не составишь, карьеру составляют и дело делают в Петербурге, а здесь только гово-

---

[9] Дурылин С. «На всякого мудреца довольно простоты» на сцене московского Малого театра. М.—Л., 1940, с. 18.

[10] Герцен А. И. Полн. собр. соч., т. 2. М., 1954, с. 33.

рят. Но и здесь можно добиться теплого места и богатой невесты, — с меня и довольно. Чем в люди выходят? Не все делами, чаще разговором. Мы в Москве любим поговорить. И чтоб в этой обширной говорильне я не имел успеха! Не может быть ... Я начну с неважных лиц, с кружка Турусиной, выжму из него все, что нужно, а потом заберусь и повыше» (V, 106).

Таковы планы этого единственного «делового» человека в пьесе Островского, и так он оценивает арену, на которой ему предстоит совершить первые шаги своей карьеры. Нарочитая, где только можно, граничащая с «обнажением приема» тенденция ко всякому смягчению остроты ситуации (здесь карьеры не сделаешь, кружок Турусиной — «неважные люди») — несколько неожиданное свойство для сатирической комедии. Во многом это объясняется цензурными соображениями, но ведь все дело в том, что такие писатели, как Щедрин и Островский, умели уступки цензуре обращать в мощную и цельную художественную систему эзопова языка. В этой комедии Островского нет ни одного положительного персонажа, ее герой слегка оступился в своем победоносном шествии к успеху и богатству, но финал оставляет нас — да и всех действующих лиц — в уверенности, что это временное поражение. И все-таки комедию никак не назовешь мрачной. От нее остается впечатление какого-то веселого торжества автора и вместе с ним зрителя над этим миром ничтожеств. Во многом эффект достигается тем, что нам на посмешище выставлены все эти тени прошлого, лишь воображающие, что они активные деятели жизни, а на самом деле — глупые и беспомощные.

Можно сказать, что комедия «На всякого мудреца довольно простоты» несет на себе отчетливую печать исторического оптимизма Островского. Написанная во время усиления реакции, воссоздающая момент оживления всяческих ретроградных надежд, она тем не менее исполнена убеждения, что мрачные времена крепостничества миновали безвозвратно. Нам не страшны, а смеш-

ны и Мамаев, с его сентиментальной тоской по старым порядкам («Как меня тогда кольнуло насквозь вот в это место (*показывает на грудь*), так до сих пор, словно как какой-то...»); смешон и Крутицкий, уверенный, что можно повернуть вспять колесо истории. Этот оптимистический взгляд Островского на современность вовсе не означает, что драматург не видел сложностей и опасностей, которые таил в себе новый уклад жизни. Наступала эпоха активных и бесстыдных хищников, расставшихся с патриархальными понятиями приличия и дворянской, хотя бы внешней, порядочности. Новый герой в пьесе — Глумов. И он не побежден, как все окружающие, а лишь временно отступает, чтобы вскоре вернуться победителем и завоевателем.

Обращение к новому для Островского пласту жизни и, главное, особый взгляд на него, оптимистическая оценка исторической ситуации определили характерные особенности конфликта в комедии. Действие «купеческих» комедий Островского (и тем более драмы «Гроза») неизменно строилось на столкновении любящих сердец с деспотизмом и корыстолюбием темных и косных самодуров. Даже в комедии «Свои люди — сочтемся», где все герои сами принадлежат к «темному царству», все-таки в конце появляется человеческое чувство: любовь стариков Большовых друг к другу и оскорбленное отцовство. Как бы ни был отвратителен Самсон Силыч в начале пьесы, дети, засадившие отца в долговую яму, вызывают такое омерзение, что пробуждается искра сочувствия и к этому старому жулику, обманувшемуся в своих расчетах.

Островский не только живописал темное царство, но и создал образы его жертв и борцов против него. В новой комедии все иначе. Конфликт лишен внешней остроты. Единственным активным деятелем в пьесе оказывается Глумов, от него в сущности исходят все повороты интриги. Даже месть Мамаевой всего лишь ответная реакция уязвленной Глумовым стареющей кокетки, то есть в конечном счете ее действие — лишь эхо,

отклик, резонанс глумовской активности. Итак, злодей, как будто бы всех обманывающий, — Глумов, а остальные персонажи — его жертвы или орудия. Но кому же из действующих лиц Глумов причиняет зло? На этот вопрос он сам отвечает в заключительной сцене. Глумов по очереди обращается к каждому из обманутых им персонажей и добивается от каждого более или менее ясного признания, что обман не принес им никакого вреда, более того — они хотят быть обманутыми и в сущности не имеют претензий к Глумову. Герой совершенно точно указывает на свою единственную жертву: «Вас, Софья Игнатьевна, я точно обманул, и перед вами я виноват, то есть не перед вами, а перед Марьей Ивановной, а вас обмануть не жаль. Вы берете с улицы какую-то полупьяную крестьянку и по ее слову послушно выбираете мужа для своей племянницы. Кого знает ваша Манефа, кого она может назвать! Разумеется, того, кто ей больше денег дает. Хорошо еще, что попался я, Манефа могла бы сосватать какого-нибудь беглого, и вы бы отдали, что и бывало» (V, 175).

Итак, вся интрига направлена против гусара Курчаева, у которого Глумов хочет отнять надежду получить наследство после смерти их общего дядюшки Мамаева, и против Машеньки, которая хочет выйти замуж за Курчаева. Как будто бы перед нами та самая влюбленная пара, которой в темном царстве не дают соединиться деспоты. Но Островский всеми мерами устраняет такую трактовку этих персонажей. Прежде всего, для этого введена прямая самохарактеристика Машеньки:

Машенька. ... Я московская барышня, я не пойду замуж без денег и без позволения родных. Мне Жорж Курчаев очень нравится, но если вам неугодно, я за него не пойду и никакой чахотки со мной от этого не будет. Но, ma tante, пожалейте меня! У меня, благодаря вам, есть деньги. Мне хочется пожить.

Турусина. Понимаю, мой друг, понимаю.

Машенька. Найдите мне жениха какого

угодно, только порядочного человека, я за него пойду без всяких возражений. Мне хочется поблестеть, покрасоваться (V, 136).

Из этой сцены ясно, что брак с Глумовым не был бы для этой барышни несчастьем, и Глумов имел право сказать «хорошо еще, что попался я». Даже для Маши Глумов оказывается не таким уж злодеем. Нет в комедии и ни одного другого лица, о котором можно было бы сказать, что он негодяй, совершающий какое-либо преступление или преследующий кого-либо. В самом деле, Мамаев, тоскующий об утраченной над крепостными власти, далеко не худший из крепостников:

Мамаев. Я ведь не строгий человек, я все больше словами. У купцов вот обыкновение глупое: как наставление, сейчас за волосы, и при всяком слове и качает, и качает. Этак, говорит, крепче, понятнее. Ну, что хорошего! А я все словами, и то нынче не нравится (V, 112).

Действия Крутицкого, сочиняющего нелепый «Трактат о вреде реформ вообще» и мечтающего о насаждении нравственности с помощью возврата к трагедиям Озерова и Сумарокова, тоже как будто не таят в себе прямой опасности ввиду их полной абсурдности. Болтун Городулин, порхающий по официальным торжествам и произносящий либеральные речи, тоже как будто бы безобиден. Не опасна до поры до времени и Клеопатра Львовна, мечтающая о молодых поклонниках. Даже деспотичная в своем доме Турусина на свой манер искренне заботится о счастье племянницы: «Я все силы употреблю, чтобы она была счастлива; она вполне этого заслуживает» (V, 138).

Таким образом, в этой пьесе Островский вообще отказывается от изображения деспотов, приносящих страдание и гибель окружающим людям, которые от них зависят. Однако это отнюдь не лишает комедию сатирической остроты. Перед зрителем проходит обычная, будничная жизнь этих богатых бар, старых и молодых важных господ (как охарактеризованы персонажи в перечне действующих лиц), жизнь, не выходящая из рамок

обыденности именно потому, что на протяжении сценического действия никто из них не вступает в интригу, не участвует в событии, которое может быть рассмотрено и истолковано как исключительное для них. И в этой своей обычной, повседневной жизни, не совершая никаких злодеяний (которые все-таки и в жизни плохих людей не обыденность, а исключительный случай, так сказать, «взлет»), герои комедии обнаруживают свою аморальность, пустоту, низость, глупость и бессилие разобраться в жизни, понять ее и повлиять на ее ход. Так в пьесе изображено обыкновенное дворянство. Исключение составляет необыкновенный человек — Глумов.

Особый конфликт пьесы был художественным выражением сатиры особого типа. Объектом ее стали не столько личности, хотя бы и типичные для среды, сколько ход вещей, обычай, уклад жизни в целом. Именно поэтому здесь нет жертв, нет и злодеев. Глумов — единственный активный герой комедии — создает и ведет интригу, цель которой его личное преуспеяние. Но среди всех действующих лиц нет в сущности ни одного пострадавшего от действий Глумова. Таким образом, Глумов не совсем обычный отрицательный герой. Единственный человек, перед которым он поистине виновен — он сам.

Образ Глумова занимает в пьесе (да, пожалуй, и во всем творчестве Островского) совершенно особое место. В самом Глумове и особенно в характере его взаимодействия с остальными персонажами — все новаторство пьесы.

В комедии «На всякого мудреца довольно простоты» впервые у Островского появляется интеллигентный герой-дворянин. Тем самым Островский включается в очень сложную и богатую в России литературную традицию. В более ранних «купеческих» пьесах Островский сам выступает Колумбом изображенного мира и основателем литературной традиции, поэтому в тех пьесах его художественная самобытность выступает в форме некоторой литературной замкнутости, уединенности. Разумеется, опыт всей предшествующей рус-

ской литературы сказался и здесь, но, как правило, в самом общем виде.

Герой из дворянской среды, размышляющий, оценивающий общественное и социальное бытие своих современников, ищущий свое место в жизни и остро чувствующий превосходство над массой своих собратьев по классу — образ, богато разработанный русской классической литературой и в творчестве предшественников Островского и в творчестве его великих современников. Здесь Глумову предшествует вся галерея лишних людей (хотя и не только они).

Еще в 1859 году Добролюбов в знаменитой статье «Что такое обломовщина?» сказал об эволюции типа «лишних людей» в жизни и в литературе. Он писал о том, что в годы революционно-демократического подъема стало исторически актуальным разоблачение бессилия людей этого типа, показ деградации рядового дворянского интеллигента. Как конец, итог этой эволюции и рассмотрен Добролюбовым гончаровский герой.

Судьба Ильи Ильича Обломова знаменует один из возможных путей, или, вернее, тупиков, дворянского интеллигента накануне крестьянской реформы. Это путь человека, не способного к активной борьбе, но и не желающего участвовать в жизни современного ему общества в таких формах, как это делают его более заурядные собратья по классу. Путь Глумова у Островского — это другой возможный путь, путь предательства по отношению к собственной личности, отступничества, нравственного раздвоения, ведущего к разъедающему цинизму и аморальности. Если иметь в виду такое понимание личности Глумова, то дневник Егора Дмитриевича (вернее, то обстоятельство, что он ведет дневник) оказывается очень важным идейно-художественным средством характеристики героя. Если же не видеть связи образа Глумова с литературной традицией, о которой мы говорили выше, то дневник выглядит искусственным приемом, который понадобился Островскому для чисто технических целей (для построения занимательной интриги).

Думается, что именно необычная «отрицательность» Глумова и создает для сценической интерпретации главного героя пьесы столько сложностей и подчас даже вызывает некоторую растерянность у зрителей. В самом деле, перед нами как будто настоящий подлец, а вместе с тем его ум, безусловное интеллектуальное превосходство над всеми другими персонажами иной раз словно вынуждают зрителя радоваться его успеху. Это происходит потому, что, во-первых, мы не раз вместе с Глумовым и даже благодаря ему (то есть благодаря его игре) смеемся над изображенным в пьесе паноптикумом. И, во-вторых, (и это, возможно, главное) мы чувствуем, что перед нами развертывается весьма драматическая история нравственного падения незаурядной личности. То, что драма эта раскрыта средствами комедии (а иногда даже и водевиля, чуть ли не фарса), придает пьесе Островского глубокую оригинальность.

Конфликт героя со средой, столь характерный для произведений литературных предшественников Островского, сведен, как мы видели, к минимуму. Зато чрезвычайно острый конфликт существует внутри личности самого Глумова. Его ум, талантливость, артистизм, вообще вся его человеческая незаурядность состоят в глубоком и непримиримом противоречии с жаждой преуспеяния в этом обществе пошлых и заурядных людей.

Когда мы говорим о внутреннем конфликте личности Глумова, не следует понимать это как борьбу злых и добрых побуждений в душе героя. История Глумова не есть история искушения и падения честного человека. Именно поэтому сходство Глумова с Жадовым все-таки сильно преувеличено. Аналогия между этими героями возникла уже у первых истолкователей и зрителей комедии. На самом же деле сходство этих героев ограничивается лишь уровнем их интеллигентности. Внутренняя сущность героев совершенно различна. История Жадова — это действительно история того, как жизнь искушает честного человека, о борьбе, происходящей в его душе между чест-

ностью, высокими принципами и стремлением не к преуспеянию даже, а лишь к обычному скромному человеческому благополучию. В новой комедии Островский исследует совершенно иную ситуацию. Мы застаем его героя в момент, когда он решительно вступил в борьбу за преуспеяние в обществе, богатство, карьеру. Ни о каких моральных страданиях, ни о каких угрызениях совести нет и речи. Более того, этическая самооценка героя звучит вполне определенно: «Я умен, зол и завистлив» (V, 106).

В критической литературе разбор образа Глумова не раз строился на предположении, что эпиграммы, от которых Глумов отрекается в первом действии, были чуть ли не общественной сатирой, и, следовательно, мы застаем героя в момент духовного перелома: из передового борца он превращается в карьериста и приспособленца. Так, у С. Н. Дурылина читаем: «Он начал, как Чацкий, разящий эпиграммами Фамусовых и Скалозубов, а затем, отрекшись от всякого родства с Чацким («Эпиграммы в сторону! Этот род поэзии, кроме вреда, ничего не приносит автору»), намерен перейти в лагерь Молчалиных, но вовсе не для того, чтобы раствориться в молчалинстве. Он оставляет за собой право «сметь свое суждение иметь». Молчалинствуя въявь, он втайне будет вести дневник, собирая в нем обличительный материал против Мамаевых и Крутицких» [11]. Но мы не имеем никаких оснований уравнивать эти неизвестные нам эпиграммы Глумова с сарказмами Чацкого, обличающего своих антиподов с позиций высокой гуманистической этики. Единственное, о чем эти эпиграммы, безусловно, свидетельствуют, это об интеллектуальном превосходстве их автора над окружающей его средой. И вот, решив отказать себе в удовольствии острить над глупыми людьми, Глумов собирается доверить плоды своей наблюдательности и ума дневнику.

Глумов (садится к столу). Эпиграммы в сторону! Этот род поэзии, кроме вреда, ничего

[11] Дурылин С. Указ. соч., с. 21.

не приносит автору. Примемся за панегирики. (Вынимает из кармана тетрадь). Всю желчь, которая будет накипать в душе, я буду сбывать в этот дневник, а на устах останется только мед. Один, в ночной тиши, я буду вести летопись людской пошлости. Эта рукопись не предназначается для публики, я один буду и автором, и читателем. Разве со временем, когда укреплюсь на прочном фундаменте, сделаю из нее извлечения (V, 106).

Несоответствие образа действий Глумова, его жизненной практики, поступков и природных возможностей этого человека — вот что демонстрирует нам дневник Глумова. Здесь, в дневнике — единственное место, где проявляются его способности, ум, наблюдательность. Для того чтобы преуспевать в таком обществе, в каком он намерен завоевать положение, не нужно даже быть тонким интриганом, великим актером. В сущности даже и незаурядный ум Глумову не нужен (единственное, что от него потребовалось, это верно понять и оценить интеллектуальный уровень своих партнеров).

Тем не менее Островский как раз хочет показать умного человека и вместе с тем не считает, что для успеха в обществе нужен ум. Напротив, как в сущности справедливо, хотя и наивно рассуждает Мамаева: «Если вы видите, что умный человек бедно одет, живет в дурной квартире, едет на плохом извозчике, — это вас не поражает, не колет вам глаз; так и нужно, это идет к умному человеку, тут нет видимого противоречия» (V, 120—121). Чтобы стать победителем в жизненной борьбе в этом обществе, ум не нужен — вот мысль Островского. И она почти прямо сформулирована в пьесе. «Им надо льстить грубо, беспардонно. Вот и весь секрет успеха», — говорит себе Глумов, понимая, что тонкой лестью, тонкой игрой ничего не добьешься. Поэтому в сцене с Мамаевым (диалог о глупости) возникают почти фарсовые приемы, поэтому так часто Глумов, ведя свою интригу, создает на сцене водевильные ситуации, что также было превратно истолковано современниками Островского не как тонкое художественное ре-

шение, а как просчет и чуть ли даже не измена собственному методу комедиографа-реалиста.

О различного рода заимствованиях из русских и европейских драматургов, отмеченных уже современниками Островского, писали впоследствии и историки литературы. Так, Н. П. Кашину принадлежит статья «На всякого мудреца довольно простоты» и «Школа злословия» Шеридана»[12]. Исследователь отметил несомненное сходство некоторых персонажей Островского с героями замечательной английской комедии, а также сходство некоторых сюжетных мотивов.

Современники предъявили Островскому два основных упрека: неестественность некоторых поступков героя и даже ситуаций в комедии и заметное влияние на нее не только прославленных шедевров прошлого, но даже и некоторых театрально-сценических трафаретов. Впоследствии многие из писавших об Островском, стремясь «защитить» комедию, ограничивались простым отрицанием справедливости этих упреков. Между тем опровержение получалось неубедительным, так как наблюдения старых критиков верно отразили некоторые объективные свойства комедии Островского; неправота же этих критиков (исторически объяснимая) состояла в том, что они не сумели осмыслить отмеченные свойства как высокохудожественный прием, вполне соответствующий раскрытию авторского замысла.

Верно, что в жизни одураченные Глумовым Мамаев и Крутицкий едва ли так терпеливо выслушали бы его отповедь и тут же в сущности простили его и пообещали поддержку в будущем. С точки зрения бытовой психологической достоверности это неестественно. Но художественная правда здесь несомненно налицо: эта гротескная развязка как нельзя более верно выразила социальную и даже политическую сущность всех участников пьесы.

В новой комедии Островского не только введен новый своеобразный конфликт, но в ней мы

---

[12] Кашин Н. П. Этюды об Островском, т. 1. М., 1912.

видим и новый для драматурга способ типизации — не психологически-бытовой, а гротескно заостренный. В этом смысле комедия «На всякого мудреца довольно простоты» более других произведений Островского родственна реализму Салтыкова-Щедрина в манере изображения человека, что неоднократно отмечали историки литературы.

Однако Островский далек от своеобразной фантастики, свойственной социально-политическому гротеску Щедрина. У Островского и гротескный способ типизации жизни мыслится в формах самой жизни. Драматург озабочен реалистической мотивировкой гротескных по существу поступков и характеров своих героев. Условность, несомненно свойственная этой комедии, очень тонкая и «осторожная». Островский не хочет изображать героев комедии в полноте и объемности их духовного мира. Углубление психологической разработки каждого из героев помешало бы выполнению основной задачи, поставленной драматургом: сатирическому и комическому разоблачению жизни пореформенной дворянской Москвы. Но и абстрактность абсолютно не свойственна художественной манере Островского. Поэтому его герои не вовсе лишены психологической разработки и бытовой конкретности. Они лишь взяты в одном психологическом аспекте, нужном и важном для решения основной драматургической задачи. В обрисовке характеров есть психологизм, но он не «объемный» многосторонний, а «контурный». Именно это позволило Островскому использовать некоторые чисто театральные приемы характеристики и технического построения интриги, выработанные не кем-то из его предшественников конкретно, а всем развитием театрального искусства, и сказавшиеся, в частности, в таком явлении, как театральные амплуа.

Персонажи «На всякого мудреца довольно простоты» не только имеют литературных «родственников» (Городулин — Репетилов, а отчасти и Хлестаков, Крутицкий — Скалозуб и т. д.), для большинства из них можно найти и соответствующее амплуа; только эти амплуа очень точно при-

менены Островским, «подогнаны» к изображенной им реальной жизни. В этом использовании некоторых приемов драматургической традиционной техники нет ничего порочащего Островского, напротив, мы можем только удивляться, с каким художественным совершенством применены эти средства. Но исторически понятно недоумение современников драматурга, уже составивших себе определенное представление о «настоящем Островском» (иногда еще и до сих пор живущую схему!) и ставших в тупик перед новой гранью его мастерства.

Наиболее условная (но это не значит нежизненная) фигура в комедии — Глумов. В каком-то смысле поведение и речи его наименее естественны и больше, чем у других персонажей, связаны с литературными образцами. Эта связь по ходу пьесы проявляется в различных репликах Глумова. Вместе с тем драматург дает реалистическую мотивировку такой «цитатности»: ведь Глумов «играет», для каждого своего партнера ставит спектакль. Вполне естественно, что при этом Островский апеллирует к литературному и театральному опыту зрителей. Они-то, в отличие от Мамаева и других действующих лиц, должны видеть, что Глумов неискренен, что это все не свое, не подлинное его достояние, а «цитата».

Родство комедии Островского с «Горем от ума» и «Ревизором» наиболее очевидно. Причем речь здесь должна идти не об отдельных реминисценциях и заимствованиях, но именно о глубокой внутренней преемственной связи, существующей между этими тремя великими сатирическими комедиями в русской литературе.

«Горе от ума» и «Ревизор» имеют между собой много общего прежде всего в самом построении этих пьес вокруг центрального образа — Чацкого у Грибоедова, Хлестакова у Гоголя. Излишне, конечно, упоминать о коренном различии этих образов, о противоположности авторского отношения к ним и т. д. Это совершенно очевидно. В данном случае, однако, интересно было бы обратить внимание не только на различие, но и на

сходство между Чацким, Хлестаковым и Глумовым. Разумеется, речь не может идти о сходстве между Чацким и Хлестаковым с точки зрения идейного содержания этих образов. В этом смысле между ними нет сходства, хотя есть связь. Речь идет об общих или сходных чертах, обусловленных одинаковой или сходной функцией образов Чацкого, Хлестакова и Глумова в общей системе построения каждой из комедий. Но такая сходная функция не была бы возможна, если бы в идейно-художественном содержании каждого из образов центральных героев этих комедий не было бы хотя бы одной точки соприкосновения. И такую точку мы можем обнаружить. Чацкий — герой-идеолог. Хлестаков—пародия на героя-идеолога. Глумов—оригинальное сочетание того и другого. Если попытаться выразить суть «Горя от ума» в самом общем виде, можно, вероятно, сказать, что это пьеса о столкновении просвещенного героя с темной и косной средой. В пародийном варианте то же происходит в «Ревизоре». У Хлестакова также есть претензия на просвещенность: он приписывает себе авторство одного из самых популярных романов своего времени — «Юрия Милославского», он и «с Пушкиным на дружеской ноге». Глумов, как мы знаем, поставлен по отношению ко всем остальным персонажам пьесы в такое положение, в котором есть черты и «Горя от ума» и «Ревизора». Независимо от качества конфликта (у Грибоедова столкновение Чацкого и фамусовской Москвы драматично, у Гоголя конфликт между Хлестаковым и обманутыми им чиновниками — комический, «плутовской», у Островского тоже, хотя и более сложный) во всех трех пьесах он служит прежде всего полному и сатирическому изображению той среды, в соприкосновение с которой приходит главный герой.

Выражение «галерея образов», само по себе достаточно затертое, в применении к таким комедиям, как «Горе от ума», «Ревизор» и «На всякого мудреца довольно простоты», приобретает особую точность и осмысленность. В самом деле, что такое «Горе от ума» как не коллекция, галерея, ряд

образов грибоедовской, как мы теперь говорим, Москвы? Зритель (читатель) следит не столько за действием, интригой, сколько за развертыванием этого паноптикума, кунсткамеры, коллекции одновременно удивительных и характерных, гротескных и реальных типов, каждый из которых так тщательно и, хочется сказать, любовно отобран и выписан автором и каждому дано слово, и каждый продемонстрирован, что называется, во всем блеске. Особенно это явно в «Горе от ума», где интрига вообще играет гораздо меньшую роль, чем в «Ревизоре». Характерна в этом смысле знаменитая сцена бала. В «Ревизоре» подобное видим в четвертом и пятом действиях, во время представления чиновников Хлестакову и, наконец, в великой немой сцене, когда эти самые персонажи выстраиваются на сцене во вполне конкретный, видимый ряд.

Персонажи в пьесах такого типа взяты как бы в отдельности, между собой они связаны слабее, чем каждый из них связан с главным героем. Герой-то и проводит таким образом зрителя вдоль по этому ряду, по этой галерее, демонстрируя свое отношение к каждому[13]. У Грибоедова форма такого отношения — словесная характеристика (или самохарактеристика). У Гоголя — непосредственно сюжетное взаимодействие. У Островского, как видим, и то и другое.

Как мы уже говорили выше, действующие лица комедии обрисованы Островским не во всей полноте их характеров (а мы знаем, что драматург прекрасно умел это делать), они как бы увидены глазами Глумова и раскрыты в той мере, в какой это доступно главному герою. Поэтому действующих лиц комедии можно разделить на две группы: кружок, общество, в которое стремится Глумов (это Мамаевы, Крутицкий, Городулин и Турусина) и все остальные, которые участвуют в основном в развитии интриги и в этом смысле, как ни парадоксально, играют в пьесе

[13] Это традиционное для народного театра построение. Ср.: Русская народная драма XVII—XX веков. Тексты пьес и описания представлений. М., 1953.

второстепенную роль, так как главная художественная задача Островского в этой комедии — сатира на пореформенную дворянскую Москву.

Но и персонажи первой группы, и составляющие, собственно, ту «портретную галерею», по которой нас проводит Глумов, не вполне равноправны между собой. При всей яркости и колоритности других образов главную идеологическую нагрузку имеет, безусловно, треугольник Крутицкий — Глумов — Городулин.

Четко определив социальную, общественную психологию основных персонажей, Островский оставил театру большой простор для трактовки каждого действующего лица в плане его бытовой конкретности, личной психологии. Богатая сценическая история пьесы знала здесь весьма разнообразные и равно убедительные трактовки Голутвина и Мамаевой, Глумовой и Манефы.

Мамаев — первый человек, вводящий Глумова в желанный круг общества, к которому герой принадлежит по рождению, но который закрыт для него из-за его бедности. Что же это за человек? К моменту его появления на сцене зрители уже знают, что он богат, любит всех поучать, имеет много свободного времени, которое пытается занять видимостью дела, что, не имея своих детей, постоянно переписывает завещание в пользу то одного, то другого из своих многочисленных племянников. Едва появившись на сцене, Мамаев дополняет свою характеристику:

Мамаев. (Обращаясь к своему слуге. — *А. Ж.*) Разве ты, братец, не знаешь, какая нужна мне квартира? Ты должен сообразить, что я статский советник, что жена моя, а твоя барыня, любит жить открыто. Нужна гостиная, да не одна (V, 111).

Так мы узнаем, что Мамаев не только богатый барин, но и чиновник и что он ведет светский образ жизни. Знакомства и связи Мамаева с другими персонажами пьесы — Крутицким, Городулиным, Турусиной — это прежде всего светские связи. Не будучи особенно высокого мнения друг о друге (в уста каждого из этих персонажей Ост-

ровский вкладывает какую-нибудь язвительную реплику о других) и не будучи единомышленниками (Городулин — «считается в нашем кружке опасным человеком», по словам Крутицкого; Мамаев о Крутицком говорит, что тот «не считается умным человеком и написал, вероятно, глупость какую-нибудь» и сообщает, что «ругать мы его будем»; Крутицкий, в свою очередь, говорит Глумову, что Мамаев глуп; каждый из этих персонажей подсмеивается над Турусиной, а она не вполне одобряет их, предполагая, что они могут ее обмануть и т. д.), эти герои принадлежат к одному кругу — влиятельному московскому дворянству. Хотя Мамаев дважды упоминает о службе (называя свой чин в первом действии и торопясь в сенат во втором действии), все-таки он прежде всего богатый помещик. Поэтому Островский неоднократно подчеркивает, что Мамаев до глубины души потрясен и уязвлен реформой 1861 года. К этой теме он постоянно возвращается в разговорах с другими героями. Особенно интересно, что угнетает его не материальная сторона дела (здесь-то он нисколько не пострадал), а то, что власть его пошатнулась, отмена крепостного права не только лишила его возможности часами читать нравоучения крепостным слугам, но и словно бы вообще лишила всякого веса и значения его мнения по разным вопросам: «... не слушают, не слушают. Вот в чем беда: умных людей, нас не слушают»,— жалуется он Крутицкому. Отсюда и его комическая страсть давать советы, хотя бы слушателями и были купцы в лавке или родичи, жаждущие стать наследниками. В какой-то мере Мамаев и сам знает за собой эту слабость, возможно, и понимает ее происхождение. Так, увидев у Глумова свой карикатурный портрет, нарисованный Курчаевым, и прочитав под ним подпись «новейший самоучитель», он роняет Глумову: «Похоже-то оно похоже, и подпись подходит, да это уж до тебя не касается, это мое дело. Ты на меня карикатур рисовать не будешь?». И, выслушав уверения Глумова, продолжает: «Так ты вот что, ты непременно приходи ужо вечером». Мамаев и его жена знако-

мят Глумова с двумя другими покровителями — влиятельными людьми Крутицким и Городулиным.

Городулин, в отличие от Мамаева, который мучительно ищет, чем бы заняться, имеет массу дел. С самого начала зрителям ясно, что этот человек, что называется, «на коне». Он явно имеет отношение к современному управлению, ведь именно у него просят для Глумова места. Не раз уже отмечали «репетиловские» черты в образе Городулина, его стремление казаться причастным к передовому кругу современного общества или во всяком случае к числу «передовых» чиновников. Эпоха реформ породила совершенно особый тип «деловых» либеральных дворян. Интересно пишет об этом А. В. Никитенко: «Взаимным восхвалениям и прославлениям не было конца (речь идет о званом обеде. — *А. Ж.*). Все это похоже на какое-то детство, так что становится и жалко и смешно. Как дети, обрадовавшиеся, что им можно пошуметь и поскакать, на воле и без гувернеров, почтенные дворяне кричали, пили, шалили, играя в либерализм в полном веселии и самодовольствии. Вот что называется пробуждением духа свободы и самостоятельности! ... Все либералы ужасно любят лакомиться властью» [14]. Городулин именно из тех, кто «лакомится властью». Несмотря на несколько легкомысленную манеру держаться, он и в самом деле немаловажный чиновник. В. А. Филиппов, проанализировав речи Городулина, приходит к выводу: «Городулин был связан с руководством казенными и благотворительными учреждениями, с судами, канцеляриями, управами, имел отношение к ссыльным и открытию железных дорог. В эпоху, к которой относится пьеса «На всякого мудреца довольно простоты», всем этим ведал губернатор. Несомненно, Городулин был одним из его ближайших помощников, представителем власти, и зрители — современники Островского понимали это» [15].

---

[14] Никитенко А. В. Дневник, т. III. М., 1956, с. 19—20.

[15] Филиппов Вл. Язык персонажей Островского. — В кн.: А. Н. Островский-драматург. М., 1946, с. 108.

Другой влиятельный человек, принимающий участие в судьбе Глумова, — Крутицкий. Он тоже общественный деятель. Только в отличие от Городулина, сейчас он формально не у власти. Ему остается писать прожекты и трактаты о вреде реформ и об улучшении нравственности. Тем не менее, в отличие от Мамаева, потерявшего уверенность, растерянного перед лицом нововведений, Крутицкий полон уверенности, что все происходящие перемены — ненадолго, «городулинские места» скоро закроются. Да он и сейчас еще достаточно влиятелен, чтобы дать Глумову рекомендательные письма в Петербург, где «служить виднее». Он явно чувствует за собой немаловажную общественную силу, от лица которой и говорит («ведь ты наш?», «нам такие люди нужны»). И эта сила, конечно, его класс — богатые землевладельцы, помещики. Было бы ошибкой считать Крутицкого глупым. Он, например, замечает о Глумове, что тот «как-будто немного подленек», весьма трезво судит о Турусиной. Но разум его затемнен классовой корыстью. Он не дурак, но ум и проницательность ему ни к чему.

На первый взгляд, Городулин и Крутицкий — полные антиподы. Один — преуспевающий молодой чиновник «нового времени», другой — «старик, очень важный господин», судя по некоторым репликам, генерал в отставке («Поди вот с бабами! Хуже, чем дивизией командовать»), не у дел. Однако Островский наделяет их и явными чертами сходства: оба они общественные деятели (только Городулин «практический», а Крутицкий — «кабинетный») и оба нуждаются в Глумове, так как неспособны выразить свои мысли.

Итак, каждый из трех «покровителей» Глумова оказывается не таким уж глупым по натуре, они только прячут свой здравый смысл за ненадобностью, так как нуждаются в обмане. Глупость не черта их характера, не их индивидуальное свойство, а как бы необходимое условие их жизни. Островский не просто высмеял глупых людей. Он продемонстрировал нам глупость как социальное свойство, как механизм их общественного бы-

тия. Глумов «прячет свой ум в карман», и в этом смысле дневник, где сосредоточена его умственная жизнь, становится символом, некоей материализованной метафорой. А его партнеры давно уже отказались от ума, живут с закрытыми глазами. Они возмущены, когда разоблаченный Глумов бросает им правду в глаза, но они понимают, что и впредь будут нуждаться в его обмане.

Использование традиционной драматической техники в сатирических комедиях Островского

Выше, предлагая рассматривать комедии «На всякого мудреца довольно простоты», «Бешеные деньги», «Лес» и «Волки и овцы» как сатирическую тетралогию из жизни пореформенного дворянства, мы говорили о том, что «Лес» сатирически освещает нравственную низость поместного дворянства. И эта фомулировка верна. Но, бесспорно, она с большими основаниями может быть сочтена односторонней. Дело в том, что «Лес» — одна из самых сложных и совершенных комедий Островского и по богатству проблематики, и по построению. Своеобразием этой сатирической комедии — а, на наш взгляд, сатирическая линия в ней необходимейший смысловой стержень — является то, что в ней осмеянным, но фабульно торжествующим «антигероям» противопоставлен подлинно высокий герой, одерживающий моральную победу. Вместе с тем «героичность» Несчастливцева очень нетрадиционна, необычна. Построение этого образа как образа высокого героя чрезвычайно показательно для трансформации этого понятия в художественном мире Островского, о чем уже говорилось выше.

Из всех комедий тетралогии «Лес» — единственная, где злу четко противопоставлена группа положительных персонажей, являющихся жертвами, но вместе с тем активными антагонистами сатирически осмеянных гостей и обитателей усадьбы Пеньки. В этом отношении пьеса построена более традиционно для Островского, чем «На всякого мудреца довольно простоты», где «смягче-

ние», снятие конфликта и составляет основу сатирического освещения жизни. (Тот же прием был применен в «Бешеных деньгах» и, как мы увидим позже, прямо введен в фабулу пьесы «Волки и овцы»).

В конструкции «Леса» своеобразно совмещены как бы три типа комедии: сюжетная линия Петра, Аксюши и старшего Восмибратова пришла из народной комедии; Гурмыжская, Буланов, слуги и гости Пеньков — усадебный вариант общества, нарисованного в комедии «На всякого мудреца довольно простоты», а линия Несчастливцева, как уже говорилось, — из высокой комедии.

Островский сводит эти три линии в нерасторжимое художественное единство, он с большой изобретательностью и вместе с тем совершенно естественно скрепляет их фабулой. Понятно поэтому, что всякое расчленение их — лишь необходимый аналитический этап размышления над пьесой, и ни в коем случае ни одна из линий не должна выдвигаться, подчеркиваться за счет других при общей трактовке пьесы, будь то историко-литературная работа или спектакль.

Несмотря на столь существенное отличие от пьесы «На всякого мудреца довольно простоты» и других комедий цикла в общей проблематике и построении комедии, дворянское общество обрисовано здесь в той же манере. Как уже было указано в литературе об Островском, можно даже в типах «Леса» увидеть продолжение, развитие типов, изображенных в предшествующих пьесах драматурга. В Гурмыжской можно увидеть постаревшую Мамаеву, в Милонове — Городулина, в Бодаеве — Крутицкого, с некоторой натяжкой Буланов может быть сопоставлен с Глумовым, если не по личным свойствам, то по тому положению, которое он занимает. Однако, пожалуй, более точная аналогия тут — Глумов из «Бешеных денег», нанявшийся в секретари к богатой старухе. И все же, как ни соблазнительны и даже естественны эти параллели, дело, видимо, не только в продолжении, развитии тех или иных персонажей. Очевидно, что очень существенна здесь общ-

ность жизненного материала, подвергающегося художественной обработке. Но важно и другое: способ типизации, впервые примененный Островским в комедии «На всякого мудреца довольно простоты». Мы имеем в виду свободное использование в этой пьесе — и в сатирической комедии Островского вообще — различных приемов сценической условности и так называемой традиционной «техники драмы». В пьесах первых десятилетий лучшие критические истолкователи Островского отмечали как раз специфический для него отказ от театральных «условностей», то есть по существу сближение драматургии с жанрами реалистического эпоса (романа и повести). И это было совершенно верно замечено. Такие приемы, как развернутая экспозиция, введение персонажей, не участвующих прямо в драматической интриге, относительно простая фабула, элементы описания (пейзаж в «Грозе», бытопись в народных комедиях) — все это, казалось, размывало жесткие границы между драмой и эпосом. И Островский, быть может, единственный драматург в русской литературе, который и в этих «эпических» пьесах каким-то непостижимым образом оставался театральным [16].

К моменту создания первой сатирической комедии Островский уже успел приучить критику к своим «пьесам жизни», поэтому новое произведение «На всякого мудреца довольно простоты» было встречено упреками именно за отступление от первоначальной манеры Островского, за широкое использование специфически театральных средств, которые были восприняты как возвращение к рутине.

[16] Между прочим это было не бесспорно для современников. Достоевский в записной тетради 1876—1877 годов назвал пьесы Островского «повести в ролях» («Литературное наследство», т. 83, М., 1971, с. 608). Годом позже Боборыкин утверждал: «материал, извлекаемый им из жизни, складывается в его голове в ряд эпических картин, но он эти картины перелагает в форму диалогов и называет комедиями, драмами, сценами, хрониками» («Слово», 1878, № 7 и 8. Цит. по кн.: Критическая литература о произведениях А. Н. Островского, вып. 4. Сост. Н. Денисюк, М., 1907, с. 389).

В сатирической комедии Островский использует технику построения интриги, разработанную в так называемых «хорошо скроенных пьесах», подчиняя ее, однако, задачам реалистического характера. Сам Островский, с презрением относясь к развлекательной буржуазной драматургии, отмечал высокую драматическую технику французских комедиографов. Интересно с этой точки зрения его письмо И. С. Тургеневу, хлопотавшему о переводе «Грозы» и о возможной ее постановке во Франции. «Напечатать «Грозу» в хорошем французском переводе не мешает, она может произвести впечатление своей оригинальностью; но следует ли ее ставить на сцену — над этим можно задуматься. Я очень высоко ценю умение французов делать пьесы и боюсь оскорбить их тонкий вкус своей ужасной неумелостью. С французской точки зрения, постройка «Грозы» безобразна, да надо признаться, что она и вообще не очень складна. Когда я писал «Грозу», я увлекся отделкой главных ролей и с непростительным легкомыслием отнесся к форме, да и притом же торопился, чтобы поспеть к бенефису покойного Васильева. Теперь я сумею сделать пьесу немного хуже французов и, если хотите, пришлю Вам оригинал «Грозы», переделанный для французской сцены» (XV, 38). Это письмо было отправлено в 1874 году, то есть после появления сатирических комедий Островского, которые «сделаны немного хуже» французских пьес, как скромно предположил драматург.

Можно сказать даже, что, начав с отказа от многих чисто театральных приемов мастерства, сознательно обогащая театр достижениями реалистического эпоса, с одной стороны, и традициями русского народного искусства, с другой, Островский в конце 60-х и в 70-е годы как бы вновь возвращается к более «театральному» театру, если можно так выразиться. Сперва это происходит в сатирической комедии, но затем та же тенденция распространится на другие жанры, в том числе и на создаваемую Островским психологическую драму. При этом чем дальше, тем меньше антагонизма будет в пьесах

Островского между «эпическим» и «театральным», тем органичнее будет сочетание этих двух стихий. Вершиной этой «синтезирующей» тенденции станет «Бесприданница».

Возвращаясь к комедии «Лес», хотелось бы высказать предположение, что сходство типов в сатирических комедиях Островского диктуется в значительной мере тем, что здесь драматург новаторски использует традиционный для драматургии способ характеристики — амплуа.

Борьба за реализм в театральном искусстве, в значительной мере протекавшая как борьба с рутиной и штампом, привела к тому, что в театроведении и в работах по драматургии судьба самой категории амплуа в драме эпохи реализма оказалась почти совершенно неисследованной, поскольку деление на амплуа воспринималось как самое средоточие рутинно-антиреалистического мышления [17]. Между тем, это едва ли справедливо.

Дело в том, что, как писал В. М. Волькенштейн, «характеристика в драме по сравнению с романом схематична. Роман пухлый; драма емкая, как всякая схема, поэтому ее относительно схематические «роли» вмещают множество вариантов актерской игры» [18]. Оставим в стороне малоудачный эпитет романа «пухлый» и обратим внимание на бесспорно верно отмеченную особенность характеристик в драме. Именно эта относительная схематичность (в точном, не оценочном смысле слова) и была объективной основой возникновения категории амплуа, заложенной в самой специфике драмы как литературного рода. Это обстоятельство, нам кажется, недостаточно учитывается исследователями

---

[17] Так, в своей обстоятельной книге «Драматургия» В. М. Волькенштейн ставит целью «установить метод драматургической критики, в противовес чисто литературной критике, анализирующей драму как произведение беллетристическое, привыкшей обращаться с драмой, как с рассказом или повестью, вне глубоко специфических особенностей ее построения и тем самым поверхностно» (Волькенштейн В. Драматургия. М., 1960, с. 8). Тем не менее такому специфически театральному средству, как амплуа, в ней уделено чуть больше страницы.

[18] Волькенштейн В. Драматургия, с. 118.

драмы. «Классификация всех возможных в драме действующих лиц есть классификация всех живущих на земле (с прибавлением лиц фантастических)... Однако исторически в разные эпохи складывались определенные типы действующих лиц, определенные сценические амплуа, фигуры, с предопределенной характеристикой, изображением которых, в разнообразных, конечно, вариантах, и ограничивались драматурги. Таковы маски римского фарса и маски итальянской commedia dell' arte... Таковы отчасти — хотя, конечно, несравненно сложнее и разнообразнее — типы амплуа французской буржуазной комедии, преемственно — через Мольера — возникшие из итальянской commedia dell'arte. Отсюда и амплуа реалистического русского театра» [19]. Думается, что нельзя согласиться уже с первой фразой этого раздела об амплуа. Как известно — и автор книги сам напоминает это правило логики в другом месте — классификация имеет дело только с типами, но не индивидуальностями.

Следует также обратить внимание — и это верно указано В. М. Волькенштейном — что на протяжении многовековой истории драмы амплуа выделялись по разным основаниям, а единое основание — незыблемый закон классификации. Все это означает, как нам кажется, что проблема амплуа вообще не есть проблема классификации. Как таковая она трактовалась именно в теории. По своему же реальному существованию амплуа — это своеобразное театральное средство типизации. И в сущности своей дело не меняется от того, насколько сознательно или, напротив, интуитивно применяется амплуа драматургом.

«Надо еще отметить, что в commedia dell' arte импровизация пользовалась готовыми штампами амплуа, тогда как во французском и русском реалистическом театре XIX века большинство пьес сочинялось без учета амплуа; распределение по амплуа интересовало не столько драматургов, сколько актеров, стремившихся дать более или ме-

[19] Там же, с. 126.

нее вразумительное определение своему сценическому типу»[20].

Все дело тут как раз в том, что речь идет о народной импровизационной комедии, с одной стороны, и об индивидуальном творчестве в письменной литературе — с другой. Фольклорный театр, опирающийся на устную традицию и импровизацию, принципиально не может обойтись без штампов и формул[21].

В литературе же прямо, непародийно штамп в точном значении слова может быть применен именно и только в целях стилизации принципов народного театра. (Речь, разумеется, идет о подлинно художественной, настоящей литературе.) Поэтому, перекочевав в письменную литературу, амплуа все больше удаляется от штампа. Во-первых, сам набор амплуа делается все разнообразнее, он пополняется. Во-вторых (и это существеннее), понятия «роль» и «амплуа» расходятся, перестают буквально совпадать. По мере развития литературы персонажи драмы делаются все более индивидуализированными. Соотношение между персонажем (на сцене — ролью) и амплуа становится таким же, как между жанровым каноном, идеальной моделью жанра и конкретным литературным произведением.

На определенном этапе развития реализма в драме и театре художественное мышление с помощью амплуа вообще начинает казаться враждебным творческому началу, реалистическому искусству, ставящему целью максимальное сближение с действительностью, а значит и стремящемуся передать неповторимое разнообразие человеческих лиц, характеров. Борьба против амплуа, сопротивление этой традиции, даже ее опровержение не есть игнорирование. Следы амплуа мы встретим и в чеховском театре (особенно в «Вишневом саде», но не только здесь), хотя Чехов стремился к гораздо более радикальной перестройке театра, чем Остров-

---

[20] Там же, с. 127.

[21] См.: Берков П. Н. Русская народная драма. — В кн.: Русская народная драма XVIII—XX вв. М., 1953; а также: Савушкина Н. И. Русский народный театр. М., 1976.

ский. Островский расширил и углубил возможности театра в традиционном понимании. Чехов создавал новые принципы театральности, новую сценичность. Конечно, это не означает, что Чехов вообще вне литературной традиции. Но традиционная основа театра Островского шире и дальше уходит в глубь веков. И это именно театральная традиция — от античности и народного театра (европейского и русского) до театра Шекспира, Мольера, Гоголя.

В своих театральных заметках, в письмах Островский постоянно пользуется понятием амплуа. Думается, что это для него не только общепринятый административно-театральный жаргон, но и вполне конкретная реальность сценического и драматургического искусства.

В своем творчестве Островский использует традиционные амплуа. Так, Кулигин в «Грозе», Досужев в «Доходном месте» и «Тяжелых днях», Аристарх в «Горячем сердце» — резонеры. Надо отметить, что амплуа резонера вообще оказалось едва ли не наиболее устойчивым. Объяснить это можно тем, что на резонера возложено выражение авторской и зрительской точек зрения в тех случаях, когда эту функцию по тем или иным причинам не выполняет главный герой. Недаром в «высокой комедии», где герой достаточно идеологичен, мы не найдем резонеров. В сатирических комедиях традиционные амплуа иногда своеобразно сталкиваются в одной и той же роли. Так, Мамаева — grande coquette, Маша — инженю, Чебоксарова — grande dame, Турусина — тоже, хотя и купеческого происхождения (забавная дополнительная краска), Гурмыжская — не менее острое сочетание grande dame и grande coquette. Из столкновения разных амплуа в одной роли Островский извлекает сатирический эффект. Для пьесы «Лес» с ее темой комедиантства характерно также, что некоторые персонажи меняют свое амплуа на другое, по существу им не свойственное: Гурмыжская из grande dame, вопреки своему возрасту и положению, так сказать наперекор природе, превращается в героиню, а хочет казаться даже чуть ли не инженю,

Буланов из комического простака — в первого любовника. Тот же комический эффект извлекается в комедии «На всякого мудреца довольно простоты» из того обстоятельства, что Глумов использует театральные амплуа как маски. Он то прикидывается простаком с Мамаевым, то любовником с Мамаевой, то резонерствует с Городулиным, то становится в позу высокого героя в финале, в то время как его подлинная роль не укладывается в рамки традиционного амплуа, хотя по своей функции в сюжете он — плут.

Вся эта сложная игра с традиционными амплуа не исключает и прямого, непародийного использования их, особенно для персонажей второго плана и в женских ролях. Понятно, что мышление с помощью амплуа в реалистической драме особенно органично для сатирических жанров. Ведь именно здесь автор стремится выделить и подчеркнуть общее, типовое в отрицательных явлениях жизни и в человеке. Использование амплуа для характеристики персонажа в таком случае как бы художественно утверждает его «механистичность», несущественность или второстепенность в нем неповторимо-индивидуального, что так важно в героях, обладающих подлинной человечностью.

Еще интереснее, что драматург сам создает амплуа. Понятие «старухи Островского» бесспорно стало для русской сцены определением амплуа (не совпадающим с традиционным — «комическая старуха»), а не просто историко-литературным явлением [22]. В сатирических комедиях Островского возникает сценический тип болтуна-идеолога, который тоже превращается в своеобразное амплуа. Таковы либеральный Городулин в комедии «На всякого мудреца довольно простоты» и Милонов в «Лесе». Последний — особенно любопытная фигура. Уже

[22] Отметим, что русский реалистический театр и до Островского тоже «пополнял» список амплуа (пусть, как и Островский, только в пределах национальной сцены). Приближается к амплуа Чацкий, своеобразно сочетающий черты героя, героя-любовника, простака и резонера, и другие персонажи «Горя от ума». Не случайно во второй половине XIX века труппа считалась полной, если в ней хорошо «расходилось» «Горе от ума» и был актер на роль Чацкого.

указывалась отчетливая литературная параллель: Милонов — Манилов пореформенной эпохи. Добавим, что и фамилия его — почти анаграмма фамилии гоголевского героя, однако при этом в ней явное напоминание о голубых «героях-любовниках» из комедии XVIII века (вплоть до «Недоросля»). Островский, видимо, сознательно оживляет пасторальные ассоциации, связанные с образом Милонова, не ограничиваясь его фамилией. Так, в его панегирике отошедшей в прошлое «идиллии» крепостнического поместья первая же фраза отсылает нас к воспоминаниям о сентиментальной литературе: «Уар Кирилыч, когда были счастливы люди? Под кущами» (VI, 16). Но, конечно, веяние времени коснулось и этого «пастушка».

На смену сентиментально чувствительному лепету гоголевского героя о небывалой дружбе приходит «идеологическое» красноречие его литературного потомка. Фраза «все высокое и все прекрасное» — лейтмотив Милонова — недаром стала крылатыми словами, выражающими ироническое отношение к беспредметно-возвышенному словоблудию. Особенно любопытно, что эта слащавая болтовня, вызывающая абсолютно четкие ассоциации именно с либеральной публицистикой, по содержанию как раз совершенно консервативна.

Милонов. Мы с вами точно сговорились; я сам горячий защитник семейных людей и семейных отношений. Уар Кирилыч, когда были счастливы люди? Под кущами. Как жаль, что мы удалились от первобытной простоты, что наши отеческие отношения и отеческие меры в применении к нашим меньшим братьям прекратились! Строгость в обращении и любовь в душе, — как это гармонически изящно! Теперь между нами явился закон, явилась и холодность; прежде, говорят, был произвол, но зато была теплота. Зачем много законов? Зачем определять отношения? Пусть сердце их определяет. Пусть каждый сознает свой долг! Закон написан в душе людей.

Бодаев. Оно так, кабы только поменьше мошенников, а то больно много (VI, 16).

В этой знаменитой тираде Милонова, проник-

нутой тоской по «первобытной простоте» крепостнических времен, — щедринский сарказм и щедринская ясность в оценке явления.

Психологическим антиподом Милонова выглядит Бодаев, отставной военный, бурбон-консерватор — так может быть обозначено его амплуа, первый вариант которого возникает в типе Крутицкого из комедии «На всякого мудреца довольно простоты». Однако его враждебность к новым порядкам своеобразно сочетается с очень трезвыми оценками, которые он дает Гурмыжской, ее отношению к племяннику, да и своему обществу в целом. О его консервативности мы можем судить по выпадам против земства и по иронической реплике: «Теперь время проектов, все представляют. Не удивите, не бойтесь, чай, и глупей вашего есть» (VI, 18). Буквально все остальные реплики Бодаева представляют собой грубовато-иронический, но справедливый комментарий к той комедии, которую разыгрывает перед своими соседями по имению Гурмыжская. Более того, Бодаев, единственный из присутствующих (за исключением Аксюши, конечно), по достоинству оценил великодушную помощь Несчастливцева Аксюше:

Бодаев (Буланову): Кто он такой? А?

Буланов. Актер.

Бодаев. Актер? Ах, черт его возьми! Браво, браво! (Подходит к Несчастливцеву). Вашу руку! То-то я слушаю, кто так хорошо говорит, благородно. Это такая редкость у нас... (VI, 93).

Совершенно неожиданным образом в Бодаеве обнаруживаются черты резонера. Создается впечатление, что прямая и естественная оппозиция новому помещика-ретрограда кажется Островскому чем-то, несомненно, более доброкачественным, нежели море лицемерных «теоретических» рассуждений обо «всем высоком и прекрасном», о «гармонически изящных» отношениях бар и крепостных, о добродетелях Гурмыжской.

Суждения Островского о реакции поместного дворянства на отмену крепостного права и другие реформы 60-х годов немногословны, но проницательны и язвительно-точны. В центре драматиче-

ского действия конфликт нравственный, более того — столкновение происходит в сущности в пределах одной семьи и, если судить пьесу с точки зрения традиционной поэтики, ни Бодаев, ни Милонов в ней не нужны, ибо не причастны к конфликту. Предмет сатирического осмеяния — нравственная распущенность, скупость и лицемерие Гурмыжской. Но кто решится отрицать социальную остроту комедии и видеть в ней лишь развенчание «общечеловеческих» пороков? Именно потому, что мы слышали речи Милонова и реплики Бодаева, узнали мечты Буланова, исповедь Улиты, мы уже прочно установили связь между пороками Гурмыжской и поместной жизнью. Мы знаем, что здесь тоскуют «о первобытной простоте» крепостной усадьбы, как здесь относятся к земству (Бодаев. Я не заплачу ни копейки, пока жив; пускай описывают имение. ...Никакой пользы, один грабеж (VI, 12)). Слышали, что думают о новых судах (Милонов. ...Теперь между нами явился закон, явилась и холодность... и т. д.). Становимся свидетелями спора о том, отчего разоряются дворянские именья (Бодаев. ...Нужно любовнику ермолку с кисточкой, — она лес продает, строевой, береженый, первому плуту...

Милонов... не от дам разорены имения, а оттого, что свободы много. (VI, 18)). Мы видим стремительный жизненный взлет недоучившегося гимназиста Буланова. Сперва он знакомит Несчастливцева со своим credo: «Было бы только земли побольше, да понимать свой интерес, помещичий, а то и без ума можно прожить-с!» (VI, 45). Еще в первом действии — робкий приживал, готовый на любую низость из угождения благодетельнице. И вот уже жених богатой барыни, почувствовавший себя равноправным членом уездного дворянского общества, радостно принятый в число союзников его столпами.

Милонов. А мы жаловались, что людей-то нет. Для новых учреждений нужны новые люди, а их нет. Вот они!

Бодаев. Что ж, пожалуй; пусть служит, мы неразборчивы (VI, 88). И наконец, характеристика

новоявленного деятеля прогресса довершается простодушной репликой Гурмыжской, за которой так и чувствуется лукавая усмешка автора: «Ужасно! Он рожден повелевать, а его заставляли чему-то учиться в гимназии» (VI, 88).

За бытом помещичьей усадьбы явственно проступают черты социального и общественного бытия, но все же в центре сатирической линии комедии — семейное столкновение. Последняя комедия цикла, представляющая собой как бы жанровый эталон сатирической комедии Островского, «Волки и овцы» непосредственно рисует именно провинциальное дворянское общество, как своеобразную семью.

„Волки и овцы" как жанровый канон сатирической комедии

Современники Островского увидели в этой пьесе отзвук одного судебного процесса, получившего большой общественный резонанс — дела игуменьи Серпуховского Владычино-Покровского монастыря Митрофании, в миру баронессы Розен. Эту, несомненно, существующую связь не следует, однако, понимать упрощенно и видеть в Митрофании чуть ли не прямой прототип Мурзавецкой. На самом деле можно говорить лишь о том, что Островский создал пьесу под впечатлением процесса и его обсуждения в печати. Характер переработки этих жизненных впечатлений — и переработки весьма значительной — очень показателен и для мировоззрения, и для творческого метода Островского, поэтому следует сказать об этом несколько слов.

Суд над Митрофанией проходил 5—15 октября 1874 года. Дело вкратце состояло в следующем. Митрофания основала религиозную трудовую общину для призрения женщин. Средства на ее содержание сначала поступали за счет пожертвований, которые полились широким потоком, поскольку Митрофания, имевшая связи при дворе, в благодарность добивалась наград для благотворителей. Когда же этот поток иссяк, она пустилась на разные темные махинации и даже прямые подлоги. По жалобе

купца Лебедева было начато следствие, установившее состав преступления.

Воспоминания об этом деле оставил А. Ф. Кони, следующим образом характеризовавший эту женщину: «Подлог векселей Лебедева был в сущности преступлением довольно заурядным... Но личность игуменьи Митрофании была совсем незаурядная. Эта была женщина обширного ума, чисто мужского и делового склада, во многих отношениях шедшего вразрез с традиционными и рутинными взглядами, господствовавшими в той среде, в узких рамках которой ей приходилось вращаться. Эта широта воззрений на свои задачи в связи со смелым полетом мысли, удивительной энергией и настойчивостью не могла не влиять на окружающих и не создавать среди них людей, послушных Митрофании и становившихся, незаметно для себя, слепыми орудиями ее воли. Самые ее преступления — мошенническое присвоение денег и вещей Медынцевой, подлог завещания богатого скопца Солодовникова и векселей Лебедева, — несмотря на всю предосудительность ее образа действий, не содержали, однако, в себе элемента личной корысти, а являлись результатом страстного и неразборчивого на средства желания ее поддержать, укрепить и расширить созданную ею трудовую религиозную общину и не дать ей обратиться в праздную и тунеядную обитель» [23].

Как видим, портрет этот мало похож на Мурзавецкую, сходство характеров ограничивается разве что властностью да тем, что, по словам Чугунова, «У Меропы Давыдовны ее женского ума на пятерых мужчин хватит».

Дело Митрофании широко обсуждалось в печати. В этих откликах можно наметить три основные линии: стремление очернить Митрофанию как личность и всячески затушевать общественное значение этого процесса, объяснить все не социальными причинами, а ее личной преступностью, идущей вразрез с общественной моралью ее среды; прямо противоположное стремление всячески возвеличить

[23] Кони А. Ф. Собр. соч., т. 1. М., 1966, с. 66—67.

Митрофанию как героическую женщину фанатического склада, готовую пожертвовать личной моральной безупречностью во имя своего дела и долга, как она его понимала; либеральная и народническая печать считала ненужным и неважным вникать в мотивы преступлений Митрофании и останавливаться на ее личности, а стремилась заострить внимание на общественном смысле этого дела, для нее процесс «интересен главным образом как характеристика нравов, как обличение многих сторон нашей общественной жизни»[24].

Островскому, видимо, ближе всего была эта последняя трактовка. На характеристике нравов он и сосредоточивает свое внимание. Вместе с тем Островскому как автору сатирической комедии, разумеется, нужен не герой, находящийся в конфликте со средой, а напротив, герой, наиболее полно эту среду выражающий. Такой и оказывается в пьесе Мурзавецкая. В ней та же, что и у Митрофании, неразборчивость в средствах, презрение к законам во имя будто бы более высоких нравственных заповедей. Но все это у героини Островского подчинено беззастенчивому корыстному личному интересу. Реальная Митрофания — фигура сложная и противоречивая, героиня Островского — человек по-своему цельный, хотя и отвратительный. Еще одна немаловажная для Островского черта сходства — речевой облик Митрофании и Мурзавецкой. Диалог Митрофании с адвокатом, который приводит А. Ф. Кони, ее жалоба на суде на содержание «В кордегардии под охраной мушкетеров» — все это читаешь, словно реплики Мурзавецкой. Русские классики запечатлели такой жизненный тип высокопоставленных дворянских старух с яркой и хлесткой народной речью: «грибоедовская Хлестова, Марья Дмитриевна Ахросимова в «Войне и мире», в том же ряду — Мурзавецкая.

Одна из важнейших задач Островского в комедии — показать глубокую и органическую связь Мурзавецкой со своей средой — средой провинциального дворянства — закономерность и естест-

---

[24] «Неделя», 1874, № 44.

венность ее морали, взращенной крепостничеством и прекрасно уживающейся с новыми пореформенными условиями жизни.

Как это обычно бывает в пьесах Островского, первое действие представляет собой развернутую экспозицию. Благодаря неторопливым разговорам персонажей, их чисто бытовым хлопотам мы полно и подробно знакомимся с той средой, где предстоит развертываться действию, а иногда еще до появления на сцене ведущих героев мы многое о них знаем. Не составляет исключения и комедия «Волки и овцы». Правда, здесь к концу первого действия уже завязывается та интрига (интрига не только в искусствоведческом, но и в бытовом значении этого слова), которая будет движущей силой, пружиной всей пьесы. В первом действии мы видим почти всех основных героев пьесы (за исключением Беркутова, но он и вообще-то появляется только в четвертом акте, что связано с его особой ролью в замысле). Но наиболее полно обрисованы в первом действии Меропия Давыдовна Мурзавецкая, «девица лет 65-ти, помещица большого, но расстроенного имения; особа, имеющая большую силу в губернии» (ремарка Островского), и ее беспутный племянник Аполлон Викторович Мурзавецкий, прапорщик в отставке, которого «свои же товарищи из полка выгнали за мелкие гадости», по трезвому определению его тетушки. Можно сказать, что к концу действия оба эти героя совершенно ясны зрителю, и в дальнейшем мы уже следим только за их делами, в характерах же их не обнаруживается ничего нового. Это объясняется тем, что Мурзавецкие — тетушка активно, а племянник пассивно — организаторы и главные герои интриги, которая лежит в основе фабулы. Поэтому-то и важно, чтобы зрителю уже при завязке была понятна человеческая сущность этой родственной пары. Все другие действующие лица в первом акте остаются еще во многом неясными, они раскрываются постепенно на протяжении всей пьесы.

До появления Мурзавецкой на сцене мы узнаем о ней довольно много. Толпа крестьян и мастеровых, которые пришли получить по счетам, ярко

свидетельствует о том, что именье немалое, что тратит Меропа Давыдовна по-барски, а расплачиваться не торопится. Дворецкий Павлин требует от пришедших уважения к святости праздника и к благочестию своей хозяйки, которая не захочет, вернувшись из церкви, заниматься земными дрязгами.

Павлин. Как же вы хотите, чтоб праздничное дело, утром, да сейчас за суету? Барышня в это время тишину любят и чтоб никто их не беспокоил, особливо об деньгах. Вы то подумайте: когда они приедут из собора, сядут в размышлении и подымут глазки кверху, где душа их в это время пребывает?

Подрядчик. Высоко, Павлин Савельич, высоко.

Староста. Уж так-то высоко, что ах! (VII, 170). Не успевает дворецкий выпроводить из дому толпу, как появляется старый стряпчий Чугунов, и из беседы с ним мы узнаем кое-что новое о Мурзавецкой: она не только святоша, но и любительница вести тяжбы.

Павлин. Конечно, осуждать господ мы не можем, а и похвалить нельзя. У Меропы Давыдовны такой характер: с кем из знакомых размолвка — сейчас тяжбу заводить. Помилуйте, знакомство большое, размолвки частые, — только и знаем, что судимся (VII, 171).

Третье явление — удивительное, необычное для поэтики Островского. Не раз уже справедливо отмечалось, что пьесы Островского — прежде всего звучащие, что внешность героя, обстановка в узком смысле слова — это для него вещи третьестепенные, о чем свидетельствует как относительная скудость ремарок, так и история прижизненных постановок: Островский, по свидетельству современников, охотно мирился с отступлениями от своих ремарок, если отступления эти не касались существа образа. Здесь же драматург создает немую сцену, все третье явление — действие без слов. Торжественный проход Мурзавецкой, окруженной женщинами, одетыми, как и она, во все черное. Островский подробно описывает мизансцену, одежду Мурзавецкой и ее спут-

ниц, ее жесты, позы присутствующих. Все подчинено тому, чтобы создалось впечатление такое же, как от появления важного духовного лица. Мурзавецкая молча проходит в гостиную. И Островский тут же начинает внешне простодушными, но не лишенными авторской иронии репликами действующих лиц обнаруживать истинную природу этой святоши:

Староста. Ах, матушка! Дай ей, господи!.. И костылек-то все тот же.

Подрядчик. Разве помнишь?

Староста. Да как не помнить? Тоже, как крепостными-то были...

Подрядчик. Так хаживал по вас?

Староста. Еще как хаживал-то! (VII, 173).

Крепостные времена — недавнее прошлое, и расправы Мурзавецкой еще живы в памяти ее бывших крепостных. Не потому ли так терпеливо ждут они, когда она пожелает с ними расплатиться за работу и за снедь? Не менее выразительна и реплика Павлина:

Павлин. И докладывать-то не смею. (*Чугунову*) Наказанье нынче, сударь Вукол Наумыч, с прислугой. Сливок вскипятить не умеют, либо не хотят, что ли. Только и твердишь, чтоб пенок как можно больше, потому барышня страсть их любят. В такой малости не хотят барышне удовольствия сделать, ну и гневаются (VII, 173).

Возвышенные мысли мешают Мурзавецкой расплатиться с поставщиками и рабочими, но не мешают сердиться из-за сливок.

Вслед за тем мы знакомимся с племянником Мурзавецкой — Аполлоном Викторовичем, которому суждено стать пешкой в игре Мурзавецкой, задумавшей прибрать к рукам имение молодой богатой вдовы Купавиной. Сперва мы узнаем об Аполлоне из разговора Павлина с Чугуновым, затем он сам появляется на сцене и своим поведением полностью подтверждает аттестацию, данную дворецким. Наконец, в беседе с теткой он получает окончательную характеристику. Рассуждения Мурзавецкой — очень емкая и многоплановая реплика. Она характеризует и Аполлона Викторовича, и саму Мурзавецкую, и мораль их среды в целом:

Мурзавецкая. Где уж клеветать; про тебя и правду-то мне сказать, так люди стыдятся. Да чего и ждать от тебя? Из полка выгнали...

Мурзавецкий. Позвольте, ма тант!

Мурзавецкая. Молчи! Уж не болело б у меня сердце так бы за молодечество какое-нибудь: ну, растрать ты деньги казенные, проиграй в карты — все б я тебя пожалела; а то выгнали свои же товарищи, за мелкие гадости, за то, что мундир их мараешь (VII, 177—178).

Аполлон пытается защититься от обвинений, и ответ его — нелепый и комический — содержит глубочайшую характеристику героя, в нем сжата как бы история целого социального типа: бравого и молодцеватого лихого офицера. Когда-то в романе Лермонтова шутовская реплика драгунского капитана «натура — дура, судьба — индейка, а жизнь — копейка» прозвучала как пародия на высокий фатализм Вулича и размышления о жизни самого Печорина. Казалось бы, эта нехитрая солдафонская философия — конечная точка опошления идеи. Но нет! В реплике Аполлона Викторовича Мурзавецкого она выступает в еще более усеченном виде:

Мурзавецкий. Но позвольте же в оправдание... два слова.

Мурзавецкая. Ничего ты не скажешь — нечего тебе сказать.

Мурзавецкий. Нет, уж позвольте!

Мурзавецкая. Ну, говори, сделай такую милость!

Мурзавецкий. Судьба, ма тант, судьба; а судьба — индейка.

Мурзавецкая. Только?

Мурзавецкий. Судьба — индейка, я вам говорю, вот и все (VII, 178).

Поистине немного. Давно уже ушли в прошлое не лишенные романтической прелести гусарские пиры, где «пунша пламень голубой» и льется «резвое аи», исчезли с лица земли неотразимые «сыны Марса», с их бесшабашной готовностью из молодечества рискнуть жизнью. Последыш этого племени Аполлон Викторович Мурзавецкий «дня по два кан-

тует» в придорожном разорихинском трактире под вывеской «Вот он!», напивается прозаической сивухой и не пропускает ни одного гостя своей важной тетки без того, чтобы попросить у него на выпивку, разумеется, «взаймы», немного, «однако ж не полтинник». Таков этот персонаж, которому Мурзавецкая в своих планах отводит роль героя-любовника. Самое яркое комическое начало пьесы, почти водевильно-комическое, как раз и связано с попытками этого горе-героя играть роль неотразимого покорителя женских сердец, с попыткой его вскружить голову богатой и хорошенькой вдове Купавиной, которая кончается тем, что и у нее Аполлон занимает пять рублей на выпивку.

Можно сказать, что Островский последовательно строит эту роль как пародию на классический образ неотразимого для женщин офицера, красавца и мота, блистающего всеми геройскими мужскими добродетелями. Вместо пиров — прозаические запои, вместо дуэлей — трактирные ссоры с мужиками, вместо благородной барской забавы — охоты — бессмысленная муштра глупого пса с громкой кличкой Тамерлан, которого дворня зовет «волчьей котлеткой» и которого в конце пьесы действительно съедают волки. А чего стоят манеры Мурзавецкого, его французские фразы, многозначительно написанные Островским русскими буквами (деталь, несомненно, важная, так как французская реплика Глафиры написана по-французски). Предел выразительности — «любовный» диалог с Купавиной, в ходе которого делается совершенно ясно, что источник мудрости, философских сентенций и остроумия этого покорителя сердец — «один полковой писарь».

Однако умная Мурзавецкая не слишком полагается на обаяние своего племянника. Основа ее интриги — вовсе не так эфемерна и безобидна, как расчет на неотразимость ухаживаний Аполлона Викторовича. В погоне за наживой она решается на уголовное преступление: с помощью подложного письма, а потом и подложных векселей убедить Купавину, что она должна Аполлону 25 000 и, объяснив, что такой крупный платеж разорит ее име-

ние, заставить Евлампию Николаевну выйти замуж за Аполлона. А управлять имением будет сама Меропия Давыдовна. Все это дело Мурзавецкая поручает своему постоянному поверенному по всем тяжбам и кляузам старому подъячему Чугунову, который по ее протекции служит управляющим у Купавиной и, потихоньку поворовывая, обзаводится собственным именьицем. Разговор Мурзавецкой и Чугунова в первом действии не просто разговор, а заговор. Завязка есть. Но Островский не кончает действие на этом. Он дает еще несколько завершающих портрет героини штрихов. После разговора с Купавиной, которой Мурзавецкая показывает подложное письмо и получает с нее тысячу рублей, якобы обещанную ей покойным мужем Купавиной на бедных, старая ханжа показывает фокус своему дворецкому, подложив в книгу деньги, необходимые для расплаты по счетам, и делая вид, что ей неизвестно их происхождение. Реплика Мурзавецкой, завершающая это действие, придает ее портрету почти гротескную сатирическую остроту:

Мурзавецкая. (*подняв глаза к небу*). Ах, окаянная я, окаянная! (*Глафире*) Глафира, я окаянная. Что ты на меня смотришь? Да, вот, я окаянная, а ты как думала? Кажется, и не замолить мне, что я нынче нагрешила. Бабу малоразумную обманула, — все равно, что малого ребенка. И обедать не буду, буду поклоны класть. И ты не обедай, постись со мной! Сейчас, сейчас в образную! И ты, и ты... (*встает*).

Глафира берет ее под правую руку.

Веди меня! (*Идет, как бы совсем обессилев*). Согрешила я, окаянная, согрешила (VII, 194).

Итак, в основе фабулы лежит уголовное преступление, совершенное женщиной, пользующейся непререкаемым авторитетом среди губернского дворянского общества. Ситуация даже более острая, чем в комедии «На всякого мудреца довольно простоты». С одним крупным отличием: там не было в сущности жертв, а здесь Островский группе хищников-волков отчетливо противопоставляет обиженных, тех, против кого направлены разбойничьи действия Мурзавецкой. Не очень-то лестно названы

они в пьесе овцами. Однако четкость противопоставления во многом кажущаяся, категории «волков» и «овец» — колеблющиеся, и не раз действующие лица переходят из одной в другую. Постоянно в роли жертвы — Купавина, постоянно торжествует Беркутов. Все остальные в этих своих амплуа подвижны.

Прежде всего ясно, что героев нельзя делить на категории по их отношению к интриге Мурзавецкой: каждый из «волков», играя в ней ту или иную роль, в то же время «охотится для себя»: Чугунов, Глафира, Клавдий Горецкий, в комическом варианте — Мурзавецкий.

Чугунов — «подъячий старого времени», в некотором роде — человек прошлого. Он принадлежит к тому классу частных поверенных, ходатаев по делам, который так богато представлен в пьесах Островского о темном царстве. Сутяга и взяточник, он вместе с тем еще стремится разделять своеобразный «кодекс чести», сформулированный Юсовым в «Доходном месте» — ты с просителя возьми, но и дело сделай. Но в новых условиях Чугунов как-то растерян, не может выбрать твердой линии. Так, он должен служить своей постоянной клиентке и покровительнице Мурзавецкой, но доверчивость и простота Купавиной, выдавшей ему чистый вексельный бланк со своей подписью, вдруг доводит его до слез умиления. Однако это не мешает ему сделать попытку получить с нее по этому бланку деньги, недостающие на покупку вожделенной пустоши, необходимой для округления его именьица. В конечном счете Чугунов тоже оказывается «овцой» перед Беркутовым и горестно восклицает: «Какие мы с вами волки? Мы куры, голуби... по зернышку клюем, да никогда сыты не бываем».

Клавдий Горецкий, его племянник и создатель подложных бумаг, это уже жулик, лишенный всякой патриархальности, циник и прожигатель жизни. Он идет на преступление не ради карьеры, и даже не ради наживы в смысле достижения богатства, благосостояния, а только ради денег, которые можно сейчас же прокутить. Его философия — «посадят, будем сидеть», «заплатят больше — продам»,

Влюбленный в Глафиру, он для доказательства своей любви просит приказания ради нее «подлость сделать». В своем роде Горецкий — контрастная пара к Мурзавецкому. Оба — отвергнутые герои-любовники, только Мурзавецкий — как бы завершение очень давнего литературного типа (мы уже говорили об этом), а Горецкий — предвосхищение будущего, какой-то ранний вариант горьковских босяков. Его краткая, но в высшей степени выразительная автобиография, рассказанная Лыняеву, целый роман воспитания в миниатюре.

Не слишком крепко связана с Мурзавецкой и ее дальняя родственница, живущая в доме почти на положении приживалки — Глафира. Она едет к Купавиной интриговать в пользу Мурзавецких, но, узнав, что Купавина не собирается выходить за Лыняева и потому ей не соперница, решает заняться устройством своей собственной судьбы, махнув рукой на поручение «благодетельницы», и даже делает Купавину своей наперсницей. Глафира в системе образов пьесы занимает место, подобное месту Беркутова — она тоже победительница. Но в сюжете, в фабуле, ее роль более частная — здесь развязка лишь одной и при том побочной линии, в то время как Беркутов разрешает и развязывает все узлы, но о нем разговор должен быть особый.

Образ Глафиры, несомненно, представляет собой вариацию образа Глумова. В пьесе Глафира выступает как интриганка и хищница, твердо решившая сделать свою, женскую карьеру, по сути аналогичную карьере, к которой стремится Глумов. Ее мечта — выгодный брак с богатым и бесхарактерным человеком, который даст ей власть и деньги, необходимые для удовлетворения ее страсти к наслаждениям. Как Глумов прощается с беззаботной жизнью автора злых эпиграмм и начинает интриги ради карьеры, так и Глафира в разговоре с Купавиной признается в том, что по легкомыслию упустила возможность выгодно выйти замуж, когда жила с богатой сестрой, и только теперь взялась за ум и намерена устроить свое будущее. Как и Глумов, Глафира — человек-зеркало. С Мурза-

вецкой она — ханжа и святоша. Хотя она и говорит о Мурзавецкой, что «мы с ней друг друга насквозь видим», но все же считает нужным носить маску и повторять при случае «моя мечта — келья, я о земном не думаю». С Купавиной она — женщина, мечтающая найти свое счастье и пожить по своей воле, выйти из зависимого положения. Как и Глумов, Глафира умна и цинична. Даже речь ее в минуты откровенности очень похожа на монологи, которые произносит Глумов, оставаясь наедине с собой (см. разговор с Купавиной во втором действии).

Карикатура на других «волков» — Мурзавецкий. Вовлеченный тетушкой в такое серьезное предприятие, как охота на Купавину с ее богатым имением, Аполлон Викторович не способен долго удерживать в голове эту крупную цель. Его собственная, на свой страх и риск предпринятая «охота для себя» увенчивается успешной добычей пяти рублей, а при попытке осуществить тетушкин план он напивается и оказывается с позором изгнанным из дома Купавиной. Карикатура он в том смысле, что на всех «волков» в пьесе, на всех «мудрецов» оказывается «довольно простоты», и в какой-то момент каждый из них терпит поражение, превращается в «овцу». Но и на Мурзавецкого есть карикатура. Это его злополучный пес Тамерлан. Недаром его зовут слуги «волчьей котлеткой». В каком-то смысле и его хозяин оказывается «волчьей котлеткой», а предсказание Павлина, что пса — беспременно за его глупость волки съедят», сбывается не только в прямом смысле над псом, но и в переносном — над «волками», внезапно превращающимися в овец, в «волчьи котлетки». Судьба Тамерлана оказывается комическим символом, лукавой аллегорией всего происходящего в пьесе с людьми. Пьеса кончается репликой Чугунова: «Близ города, среди бела дня! Есть чему удивляться!.. Нет... Тут не то, что Тамерлана, а вот сейчас, перед нашими глазами, и невесту вашу, да и с приданым, и Михайла Борисыча с его имением волки съели, да и мы с вашей тетенькой чуть живы остались! Вот это подиковинней будет». Эта завершающая реплика и предшествующая ей

комическая неразбериха в диалоге тетушки и Аполлона создают комический финал пьесы.

Несмотря на то что добродетель в лице Купавиной взята под жесткую, хотя, вероятно, вполне благожелательную, опеку, а порок отнюдь не наказан, но, напротив, приобрел союзника и покровителя в Беркутове — несмотря на все это пьеса отнюдь не оставляет мрачного впечатления. Этот эффект связан с «истинно комическим» в даровании Островского — «отношение к неправде с смехом, во имя оскорбляемой ею и твердо сознаваемой поэтом правды» [25]. Но правда эта в пьесе Островского не воплощена до конца, с исчерпывающей полнотой ни в одном из действующих лиц, хотя это не значит, что в пьесе никто не вызывает сочувствия у зрителей (как это было, например, в «Ревизоре» или в комедии «На всякого мудреца довольно простоты»).

Интрига Мурзавецкой направлена против Купавиной. Эта героиня как бы центр притяжения всех алчных вожделений в пьесе, все хотят завладеть ее имением в целом или частично, а некоторые и ею самой в придачу. Характеристики, которые ей дают действующие лица, словно специально направлены на то, чтобы именно ее отнести к числу «овец» полностью и безоговорочно. Меропия Давыдовна говорит ей: «У тебя ума тоже не очень чтоб через край», «Добрая у тебя душа, Евлампеюшка!», что в ее устах звучит почти как «глупенькая ты, простота!». Глафира о ней же говорит: «она женщина нехитрая» и «баба малоразумная». Лыняев, относящийся к Купавиной с безусловным сочувствием, тоже не слишком с ней церемонится: «Как вас обманывают-то, ай, ай!», «Ах, боже мой! Не подписывайте вы ничего, не посоветовавшись со мной», «Да что вы с вашими глазами разберете!». Судя по письму Беркутова, о котором Купавина рассказывает Глафире, Беркутов тоже весьма невысокого мнения об ее уме. Наконец, финальная реплика Чугунова прямо причисляет Евлампию Николаевну к «овцам», проглоченным «волками» вмес-

---

[25] Григорьев А. А. Собр. соч. под ред. В. Ф. Саводника, вып. 7. М., 1915, с. 16.

те с приданым. И все-таки едва ли будет верно отнести Купавину к «овцам». Она — человек, стоящий вне этой системы отношений. Как мы видели, все «волки» в пьесе оказываются иной раз и «овцами». Безусловно, Островский как автор пьесы не принимает полностью лыняевскую классификацию людей («Да разве кругом нас люди живут?.. Волки да овцы. Волки кушают овец, а овцы смиренно позволяют себя кушать»), да и сам Лыняев скорее говорит это с горьким самобичеванием, чем в буквальном смысле. Волки и овцы — это вовсе не то же самое, что обидчики и обиженные, а скорее, метафора определяет успех и поражение в жизненной борьбе, которую ведут люди, принявшие для себя законом не человеческие отношения, а хищническую мораль. Купавина к таким людям не относится. Вместе с тем она, конечно, не принадлежит к числу «активно» положительных героинь Островского, к числу любимых им женщин «с горячим сердцем». Можно сказать, она вызывает зрительское сочувствие не тем, что делает что-либо хорошее, а тем, что не делает плохого, а все плохое делают с ней.

Если такие персонажи, как Мурзавецкая, Аполлон, Чугунов, написаны Островским очень сочно и подробно, определены во всех своих реальных и даже возможных проявлениях, то для создания образов, Купавиной в наибольшей степени, а в меньшей степени также для Глафиры, Горецкого, Лыняева Островский пользуется другими средствами. Эти герои даны контурно, особенно Купавина. Определен общий рисунок роли, точно и даже жестко закреплено место персонажа в сюжете, но живых подробностей, деталей несравненно меньше, у Купавиной их почти нет. Однако неправильно было бы думать, что это недостаток, и видеть в этом бедность драматургического материала. Такой способ обрисовки героев имеет свое преимущество и представляет свои выгоды для актера. Персонаж, созданный таким способом, дает большие возможности для режиссерской и актерской интерпретации. Сценическая история пьесы это полностью подтвердила.

Единственным защитником Купавиной в пьесе с самого начала выступает Лыняев. Однако он не очень-то годится на роль главного положительного героя, борца за справедливость. В некотором смысле можно сказать, что самый характер героини — неопределенный и пассивный — как бы не может вызвать появления традиционного героя, рыцаря без страха и упрека. Во многом как контраст к такому представлению о борце за справедливость и построен образ Лыняева. Лыняев — один из последних «лишних людей» в русской литературе, лишний человек, интерпретированный по Добролюбову. Он умен, добр, способен сочувствовать обиженным. В губернском обществе он принадлежит к либеральной партии, о чем мы узнаем из реплик Беркутова и из разговора Беркутова с Мурзавецкой. Но все-таки определяющими его чертами оказываются лень, стремление к покою. Многозначительно неоднократное упоминание о его любви к мягким диванам, а лыняевский диван с продавленными от лежания пружинами, о котором иронически отзывается Мурзавецкая, сразу вызывает в памяти Обломова. Либерализм Лыняева тоже несколько ленивый, и иронический отзыв Беркутова едва ли не оправдан: «Знаешь, что я замечаю? Твое вольнодумство начинает выдыхаться; вы, провинциалы, мало читаете. Вышло много новых книг и брошюрок по твоей части; я с собой привез довольно. Коли хочешь, подарю тебе. Погляди книжки две, так тебе разговору-то лет на пять хватит». «Вот спасибо», — простодушно отвечает Лыняев.

И вот такой герой, казалось бы, как и Купавина, стоящий вне борьбы хищников, которая кипит в этой тихой провинции, тем не менее попадает в число жертв-овец. Происходит это потому и именно в тот момент, когда он решается принять участие в этой борьбе, пусть в интересах справедливости, но тоже заняться интригами, устроить свой контрзаговор. Стоило ему только попытаться заговорить на «волчьем» языке, как он немедленно делается «овцой». Первое предвестие этого — его беседа с Мурзавецкой.

Лыняев. Сердце у меня доброе, и совесть чиста, вот и толстею. Да теперь похудею скоро, забота есть.

Мурзавецкая. Вот редкость-то! Что за забота?

Лыняев. Волка хочется поймать, травленного. На след никак не попаду.

Мурзавецкая. Ах ты, судья праведный! Ну, дай бог нашему теляти да волка поймати! (VII, 188)

Иронический ответ Мурзавецкой звучит довольно зловеще. Но окончательно пропадает Лыняев, когда он проглатывает приманку, брошенную Глафирой. Страстно желая поймать человека, наводняющего губернию подложными векселями, и подозревая кого-то из окружения Мурзавецкой, Лыняев пытается расспросить Глафиру. С этого момента зрителю становится ясно, что Лыняеву придется проститься с холостой свободой и независимостью, которые он так забавно расхваливает и которыми так искренне дорожит. Не ему тягаться с Глафирой! Уже со второго действия, когда Глафира объявляет охоту на Лыняева, нам делается ясна беспомощность этого человека, в пьесе все сильнее и сильнее начинает ощущаться необходимость в активном герое. К тому же среди действующих лиц явно нет достойного претендента на руку и состояние богатой невесты Купавиной. Поклонник, который может надеяться на успех, упоминается самой Купавиной во втором действии — Беркутов. Герой едет. И с этого момента как бы все усиливается ожидание его появления. Он выступает на сцену только в четвертом действии и именно как герой-победитель, человек, распутавший и обезвредивший все интриги и спасший решительно всех, кроме бедняги Лыняева: Купавину от разорения и от Аполлона в качестве супруга, Мурзавецкую от скандала, Чугунова и Горецкого едва ли не от каторги, даже Глафиру — от гнева Мурзавецкой. Но самое удивительное, что такая решающая роль в фабуле, такой неслыханный «коэффициент полезного действия» самым странным, на первый взгляд, образом сочетается с человеческой незначитель-

ностью, бесцветностью Беркутова. Можно сказать, что в фабуле он — все, он действительно герой, но как личность — он пустое место, ничто. Это человек-зеркало в еще большей степени, чем Глумов и Глафира. Он не только не откровенничает, не остается наедине с собой — невозможно и представить себе что-либо подобное. Возникает явное ощущение, что кроме этой зеркальности, отражающей собеседника, в нем и нет ничего.

Первая — и наименее удачная — попытка отразить собеседника — письмо Купавиной. Беркутов пытается сочинить такое письмо, какого, по его мнению, ждет от него Купавина. Но не деловому человеку писать о чувствах! Кроме тяжеловесной метафоры о крыльях амура он не в состоянии ничего сочинить, и пораженная Купавина восклицает: «Какая пошлость! Что с ним сделалось? Неужели он думает, что я поверю этим глупостям?».

Беседуя с либералом Лыняевым, Беркутов обещает ему пристать к его партии и тем усилить ее, дарит ему книжки либерального содержания. В доме Мурзавецкой меняется даже речь Беркутова, приобретая какой-то чуть-чуть лакейский, но уверенный и ханжеский тон. Беркутов и здесь спешит запастись «политической» поддержкой и обещает свою приверженность губернским «консерваторам». Диалог завершается тем, что и здесь Беркутов дарит книжки, но на сей раз «духовного содержания».

Человек-зеркало преуспевает во всех начинаниях. Он все улаживает, уничтожает интригу. Но можно ли сказать, что с его помощью справедливость торжествует? Конечно, нет. В губернском обществе восстанавливается «гармония», поколебавшаяся было из-за уголовной авантюры. В нем снова будет непоколебим авторитет Мурзавецкой. Беркутов даже произносит в ее честь торжественную речь и дарит ей драгоценные четки.

Это противоречие между человеческой ничтожностью и житейской удачливостью делового человека в высшей степени идеологически значимо. Беркутов — важное звено в галерее «деловых людей», нарисованных Островским. Если отношение к Василькову еще двоится и колеблется, не вполне

сложилось, то именно здесь Островский достигает полного художественного разоблачения черствости, эгоистической сущности, какой-то духовной скудости и бесплодности делового человека. Когда-то Гончаров попытался в противовес уходящим в прошлое дворянским героям — лишним людям — выдвинуть в качестве положительного героя культурного буржуазного дельца Штольца. Но русская литература этот тип не приняла. Как бы ни решали русские классики вопрос о путях будущего развития России, положительный герой у них ни в коем случае не деятель буржуазного прогресса. Толстой просто не хочет замечать таких людей, Достоевский проницательно вскрывает бесчеловечность буржуазного начала — достаточно в этой связи вспомнить Лужина. В том же ряду и «деловой человек» Островского Василий Иванович Беркутов. Сегодня жизнь принадлежит ему. Поэтому есть глубокая художественная правда в том, что именно он торжествует во всех практических делах. Но драматург нисколько не склонен идеализировать победителя.

Итак, созданная Островским в исходе 60-х и в 70-е годы немногочисленная, но очень важная по своему идейно-художественному значению, группа сатирических комедий обладает не только общностью жизненного материала, общим объектом сатирической критики, но и определенным стилевым единством [26]. Эту жанровую разновидность комедий Островского характеризуют следующие общие черты.

Все эти комедии не просто современны, но злободневны по материалу и проблематике.

Всем им присуща аналитичность в изображении определенного исторического отрезка времени, почти научное портретирование момента с его социально-политическим своеобразием, преломленным через быт господствующих классов.

Все комедии этой жанровой разновидности имеют сложную, богато разработанную фабулу, часто включающую авантюрные моменты.

[26] Термин «стиль» в данном случае употребляется в искусствоведческом смысле.

Конфликт в них лишен внутренней остроты, он охватывает равных в моральном и социальном отношении людей, в этих пьесах нет жертв (исключение — «Лес», лишь одной своей гранью входящий в эту группу пьес).

Особый тип конфликта придает тотальный характер сатирическому осмеянию. Здесь сатира именно на «ход вещей», «уклад жизни», а не на «личности»; она лишена морализаторского характера.

Все эти пьесы отличает смелое обращение к условности, художественная гиперболизация, сгущение, отказ от бытового психологического правдоподобия в отдельные «ударные» моменты развития действия и особенно часто — в развязках. При этом каждая пьеса в целом написана в тонах полного бытового и житейского правдоподобия.

Для сатирических комедий Островского характерно использование театральных амплуа, литературных цитат, реминисценций и ассоциаций при создании образов многих действующих лиц, а также использование техники ведения интриги «хорошо скроенной пьесы» (особенно в первой и завершающей комедиях цикла).

Глава IV.

„ГОРЯЧЕЕ СЕРДЦЕ". ОПЫТ НАРОДНОЙ САТИРИЧЕСКОЙ КОМЕДИИ

Споры о „Горячем сердце"

В «Горячем сердце», которое создавалось в том же году, что и «На всякого мудреца довольно простоты», Островский соединил две жанровые разновидности комедии: народную и сатирическую. При этом свойства каждого из названных типов комедии не просто соседствуют, механически сочетаются в художественном мире пьесы, но взаимно влияют и взаимно трансформируют друг друга. «Горячее сердце» — вещь совсем особая, не похожая на другие пьесы при заметном внешнем сходстве со многими из предшествующих произведений. При жизни Островского эта пьеса не нашла глубокого понимания, что принесло драматургу много страданий, так как он любил это свое произведение и, по-видимому, считал этот опыт для себя принципиальным.

Уже после публикации пьесы в «Отечественных записках» Островский хотел ее переработать, о чем писал С. В. Максимову: «...«Горячее сердце» я и не предполагал печатать в 5-м томе, во-первых, потому, что я хотел переделать эту пьесу, а во-вторых, потому, что том будет несоразмерно велик против прочих» (XIV, 175).

Несмотря на то что Островский не исполнил этого намерения, само по себе оно очень показательно. С одной стороны, оно подтверждает важность и значительность пьесы с точки зрения автора. С другой стороны, свидетельствует, по-видимому, что какие-то ее черты не удовлетворяли самого драматурга, возвратиться к ней — значило, несомненно, что-то исправить, уточнить.

Думается, что Островский, как и его критики, обратил внимание на некоторые композиционные

просчеты: прежде всего — излишнюю самостоятельность хлыновских сцен по отношению к фабуле. Но это, конечно, только предположение. Основывается оно главным образом на том, что «Горячее сердце» по времени создания соседствует как раз с «быстрыми» пьесами Островского, где интрига развивается стремительно и целенаправленно.

В связи с комедией «На всякого мудреца довольно простоты» мы уже упоминали о том, что новая манера драматурга была встречена в штыки театральной критикой. Причем характерно, что Островского укоряли его собственными прежними пьесами. Но в отношении первой сатирической комедии положение автора облегчалось все-таки тем, что материал, жизненная сфера, изображенная в пьесе, были совершенно для него новыми, и это помогало вдумчивым читателям и критикам почувствовать художественную новизну комедии в целом, новизну драматургического принципа. Первые спектакли имели успех у зрителей, что в известной мере искупало для Островского непонимание со стороны большей части печатной критики.

Совершенно иначе получилось с «Горячим сердцем». Спектакль Малого театра имел зрительский успех, но критика толковала его как успех чисто актерский: блестящие исполнители сумели заставить забыть будто бы вопиющие недостатки пьесы. В Александринском театре пьеса, можно сказать, провалилась. Островский переживал неудачу очень тяжело: «Кто не испытывал падения, для того переживать его — горе трудно переносимое. Такое горе со мной случилось было в первый раз в жизни в 1869 году в Петербурге, при первом представлении комедии «Горячее сердце» (XII, 72).

Об этой неудачной постановке драматург писал: «...Теперь иные пьесы для их доброй славы лучше совсем не отдавать на петербургскую сцену. Я уже не от одного человека слышал, что «Горячее сердце» много бы выиграло, если бы не шло на петербургском театре. Кроме того, что талантов для народных пьес мало и о приобретении их не заботятся, самая постановка (если только автору не случится ставить самому) отличается такой

небрежностью и неумелостью, что видевшие пьесу на одной столичной сцене, на другой с трудом узнают ее... Чего же ждать мне? Понятно, что пьеса, изуродованная артистами и постановкой, много доходу принести не может, да еще впереди будет удовольствие: после 20 лет постоянных успехов дождаться позорного падения пьесы, так глубоко задуманной и с любовью отделанной» (XII, 72).

Для нас в этих словах существенны два момента: отнесение пьесы к типу «народных пьес» и утверждение драматурга, что она «глубоко задумана и с любовью отделана». Островский здесь отвергает два важных упрека критиков: что многие положения и типы имеют «нерусский характер» (преимущественно «хлыновские сцены») и что из-за спешки и небрежности многие из ранее открытых драматургом типов испорчены, написаны карикатурно, «водевильно» и т. п.

Анализ критических отзывов о пьесе Островского (точнее было бы сказать о первых спектаклях, потому что все эти отзывы строятся именно на определенной сценической интерпретации, которую пьеса получила на современной ей сцене) показывает, во-первых, их крайнюю внутреннюю противоречивость; во-вторых, позволяет сделать вывод, что путаница эта возникла именно из-за непонимания жанровой и стилевой природы пьесы. Отсюда, с одной стороны, упреки в карикатурности, в том, что Островский повторил давным-давно и с бо́льшим умением описанное им темное царство и типы самодуров, с другой стороны — что пьеса «обидно несовременная», и несколько неожиданно — что она так же плоха, как «умственные сатурналии и судороги фантазии» [1] Щедрина. При всей неверности такой оценки упоминание о Щедрине в связи с «Горячим сердцем» как раз очень уместно. Главной ошибкой современников Островского было то, что они восприняли пьесу как бытовую комедию, как нравоописательное произведение. При таком смещении, конечно, она казалась полной неудачей,

[1] «Всемирная иллюстрация», 1869, 12 февраля.

потому что никакой «документальности» ни в обрисовке образов, ни в описании быта, ни в хронологическом приурочении здесь нет. Ошибка современников была усвоена и литературоведческой традицией, долгие годы причислявшей «Горячее сердце» к разряду слабых, не удавшихся и даже запоздалых комедий о темном царстве [2].

Можно без преувеличения сказать, что больше всех для понимания подлинной природы этой пьесы сделал К. С. Станиславский, поставивший ее в 1926 году во МХАТе. «Спектакль Станиславского... остается... вехой не только в истории самого Художественного театра, но и в истории критического познания Островского» [3], — верно писал автор монографии об этом спектакле Д. Л. Тальников.

Анализируя постановку Станиславского, размышляя над ее сильными сторонами и относительными неудачами, Д. Л. Тальников дал верное направление в интерпретации пьесы в целом, хотя оказался не во всем последовательным. Станиславский понял, что в основе поэтики «Горячего сердца» лежит реалистический гротеск. В этом ключе и создавалось сценическое решение. Однако, как отмечали все критики постановки 1926 года, линия «горячего сердца» не нашла достойного выражения в спектакле. Большинство считало, что повинен в этом не театр, а Островский. Тальников указал и на ошибку постановки: в то время как отрицательные персонажи были даны в гротескной манере, ярко театрально, заостренно, линия Параши велась в манере «театра переживания», психологически-бытовой интерпретации, отчего и выглядела бледной. Единственный путь преодоления такой двойственности, по мнению Тальникова, — поиск

[2] Показательно, что после премьеры во МХАТе в 1926 году Луначарский писал в своем обзоре «Итоги драматического сезона 1925—1926 гг.»: «Эта пьеса Островского, которую считают обыкновенно довольно слабой, чем-то вроде народного спектакля (приблизительно так обозначал ее и сам Островский), превратилась в великолепное зрелище в руках МХАТа» (Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми т., т. 3. М., 1964 с. 310).

[3] Тальников Д. «Горячее сердце» на сцене МХАТ. М.—Л., 1940, с. 104.

другого сценического решения. «Надо было преодолеть элементы слезливой мелодраматичности в этой части пьесы — сентиментальности, которой здесь много и которая подана в своей некоторой наивности или стилизованности. Наивность эту можно показывать сейчас только условно, в таком стилевом плане, в котором чувствовалось бы современное отношение, и так, чтобы само истолкование не казалось наивным. Театр подал ее и «всерьез» и декламационно, риторически» [4].

Отметив целый ряд существенных особенностей комедии Островского, совершенно правильно указав, что драматург сознательно заострил условность изображения жизни в этой пьесе, вовсе не стремясь к бытовому правдоподобию, Д. Л. Тальников недостаточно последователен в анализе пьесы именно как целого. Подчеркнув большое значение песен в роли Параши, он тем не менее считал линию положительных героев как бы изъятой из общего гротескно-условного стиля комедии. Исследователь полагал, что театр должен произвести некий сдвиг, стилизовать эту линию, чтобы преодолеть схематизм и мелодраматичность драматургического материала. Однако на самом деле многое в этом направлении сделано самим Островским, и задача театра должна состоять в том, чтобы верно понять и выявить художественную условность положительных персонажей.

Условность как основа стилевого единства комедии „Горячее сердце“

Пьеса Островского обладает несомненным стилевым единством. Драматург ставил перед собой задачу создать народную комедию, в которой «горячее сердце» столкнулось бы с сатирически осмеянным миром зла и победило в этом столкновении. На такой характер замысла указывает ряд обстоятельств. Прежде всего — название, которое как бы выдвигает на первый план «положительные цели»

---

[4] Тальников Д. «Горячее сердце» на сцене МХАТ, с. 55—56.

комедии, то идеальное начало, в свете которого изображаемая жизнь предстает во всем своем неблагообразии, бессмысленности и даже абсурдности. Затем то обстоятельство, что в письме Бурдину Островский пишет, как ему хочется «отделать этот поэтический сюжет как можно старательнее» (XIV, 67). Если бы драматург считал основным содержанием пьесы разоблачение самодурства в хлыновско-курослеповской линии, то едва ли назвал этот сюжет поэтическим.

Наконец, необходимо отметить то жанровое обозначение пьесы, которое осталось в черновике: «Комедия из народного быта с хорами, песнями, плясками в пяти действиях». Исследователи полагают, что Островский снял этот подзаголовок, так как он напоминал жанровое определение пьесы А. А. Шаховского «Двумужница», упоминаемой в «Горячем сердце» [5].

Может быть это и так, хотя сходство не слишком велико. Шаховской назвал свою пьесу «романтическая драма с принадлежащими к ней протяжными, плясовыми, хороводными, подблюдными и разбойничьими песнями, плясками, хороводными и святочными играми». Кроме того, в XIX веке в театральном репертуаре был распространен «водевиль из народного быта» — это, по-видимому, еще одна нежелательная для Островского ассоциация. Но главное, как нам кажется, заключается в том, что у Островского к тому времени большинство комедий было «из народного быта», и это никак не отражалось в определении жанра. Существенным для «Горячего сердца» было бы не указание на материал, а обозначение характера представления, того обстоятельства, что пьеса опирается на народно-поэтическую традицию. Этого оттенка смысла не было в отвергнутом определении жанра, напротив — оно вызывало иные ассоциации, поэтому, видимо, и не удовлетворило автора.

Параллель с «Грозой» возникла уже у первых зрителей и критиков пьесы, и сравнения были не

---

[5] Такое объяснение дано Н. П. Кашиным в кн.: Кашин Н. П. Этюды об Островском, т. 1. М., 1912.

в пользу «Горячего сердца». Конечно, параллель эта создавалась и поддерживалась тем, что действие протекало в привычной для зрителей Островского мещанской и купеческой среде и к тому же, по ремарке, «лет тридцать назад в уездном городе Калинове».

Хотя эти «лет тридцать назад» вписаны в цензурный экземпляр Бурдиным[6], но ремарка вошла в текст пьесы[7]. Между тем из текста «нигде и ни из чего не видно, что действие происходит 30 лет тому назад»[8].

Сцена суда Градобоева никак не приурочивает действие к определенному времени, потому что (как с неудовольствием отметила еще современная драматургу критика) не походит на порядки официального судопроизводства в XIX веке, а может напоминать только времена воевод. Фигуру городничего, таким образом, вообще нельзя рассматривать как исторически достоверную в бытовом смысле. Зато она, конечно, сатирически достоверна, гротескно достоверна как изображение печально знаменитого русского обычая судить «не по закону, а по душе». Это демагогическое противопоставление («по душе — по закону») Островский еще раз высмеет в «Лесе», вложив его в уста Милонова, который дорогой ему суд «по душе» прямо связывает с «благословенными» временами крепостного права. Таким образом, вся «градобоевская», административная линия пьесы ничего не может сказать о времени действия. О крепостном праве в пьесе нет никаких упоминаний; рекрутчина была отменена только через шесть лет после написания пьесы (в 1874 г.), а существовала со времен Петра I, так что и эти приметы общественно-исторического

---

[6] См. об этом: А. Н. Островский и Ф. А. Бурдин. Неизданные письма. М.—Пг., 1923, с. 86.

[7] В настоящий момент «авторство» Бурдина не может быть документально подтверждено в связи с утратой цензурного экземпляра и принимается исследователями на веру. См. примечание Е. И. Прохорова в кн.: Островский А. Н. Полн. собр. соч., т. 3. М., 1974, с. 513—514.

[8] Это слова цензора в передаче Ф. А. Бурдина (А. Н. Островский и Ф. А. Бурдин. Неизданные письма, с. 86).

быта не вносят никакой ясности в вопрос о хронологии. А ведь после пьесы «На всякого мудреца довольно простоты» совершенно очевидно, что Островский умел в высшей степени четко обозначить время действия, если считал это художественно необходимым. В «Горячем сердце» отказ прикрепить действие к конкретному историческому моменту художественно значим.

Это вообще русская провинциальная жизнь, какой она была и «лет тридцать тому назад», и во времена воевод, и долго еще продолжалась. Таким образом, бурдинская вставка в конечном счете восходит, видимо, все-таки к Островскому. Во-первых, напомним, как в письме Бурдина переданы возражения цензора: «нигде и ни из чего не видно, что действие происходит 30 лет тому назад». Значит, несмотря на отсутствие соответствующей ремарки, аргумент этот выдвигался Островским: ведь Бурдин ссылается на него как на нечто само собой разумеющееся, известное Островскому.

Во-вторых, можно напомнить, что Островский часто пользовался этой ремаркой, когда обращался к застойному, какому-то «вневременному», или, точнее, «внепеременному» быту. Такую помету имеют его пьесы «На бойком месте» («лет сорок назад»), «Пучина» («около 30 лет назад»), «Не было ни гроша, да вдруг алтын».

Посмотрим теперь, насколько определенно место действия «Горячего сердца».

Вероятнее всего, при работе Островский не думал, что действие происходит в Калинове. Здесь какая-то другая топография — не дали, а леса дремучие[9], никак не чувствуется Волга, хотя река и упоминается. Но самое главное — нет здесь той замкнутости мира, которая так важна в «Грозе».

Повсюду разбросаны намеки на то, что городок — часть чего-то, похож на другие места, идея множественности таких городков важна в «Горячем сердце» (а в «Грозе» подчеркнута уникальность

[9] Этот лесной Калиновский уезд снова появится в «Лесе», где существенно и упоминание о Волге (актеры собираются плыть на пароходе).

Калинова, последнего оплота старины). Хлынов говорит калиновцам, что городничих-то много, подробно рассказывает о своих отношениях с губернатором. В эпизоде с векселями и взысканием денег Градобоев говорит о переводах из всей России. Вася упоминает о своей поездке в Москву между прочим, как о чем-то вполне обыденном. И это очень непохоже на рассказы Феклуши, воспринимаемые ее слушателями как нечто фантастическое, вроде путешествий на Луну.

Сходство этого Калинова и того, первого из «Грозы» — не топографическое, хотя бы и в художественном смысле. Это сходство основано на известной условности художественного мира комедии. В обеих пьесах русская жизнь дана в таком обобщении, которое выходит из границ бытовой житейской конкретности. Но по сравнению с «Грозой» в «Горячем сердце» все чуть более сдвинуто от бытового правдоподобия в сторону условности. В «Грозе» быт очень правдоподобен, а выход за рамки бытовой пьесы определяется всепроникающей символикой, как бы приподымающей события над их заурядным житейским значением. В «Горячем сердце» бытовое правдоподобие иллюзорно. Все проявления застойного купечески-мещанского житья гротескно преувеличены. «Модель» собственно калиновской жизни представлена домом Курослепова, в его отношениях с подчиненными и с «администрацией» города — Градобоевым. Это, так сказать, норма жизни богатого калиновского обывателя. Но эта норма очень далека от натуралистического правдоподобия, и прежде всего благодаря гротескному преувеличению в изображении Павлина Павлиныча Курослепова.

Своеобразнейшей чертой сатирического гротеска Островского было то, что, чем гротескней тип по существу, тем он живей и реальней. Это свойство совершенно сбило с толку первых критиков пьесы, упрекавших Островского одновременно и за карикатурность Хлынова, Курослепова и за фотографичность, «натурализм» этих персонажей.

Если в Хлынове и Курослепове гротескность достигается приемом гиперболы, чрезмерностью

всех проявлений этих натур как личностей, то Градобоев как личность — фигура почти бытовая, и гротескна прежде всего его служебная деятельность, его административная сущность. В сцене следствия у Курослепова поступки Градобоева мы видим как бы глазами совершенно непосвященного зрителя, так, как может быть представлено следствие в народном балагане. Действия начальства абсурдны (измерение расстояния от дома до забора с забавными ошибками) и вместе с тем кажется, что они предприняты «для важности», чтобы одурачить непосвященных и выманить у них деньги (ср. сцены с врачами и аптекарями в народном театре) [10]. В пьесе Островского, как и в народных представлениях, в таком смысле этих действий не остается никакого сомнения. Здесь же появляются сцены совершенно балаганного характера: поимка и избиение хозяина вместо вора, фарсовая сцена с напуганной Матреной, принятой Градобоевым за мертвое тело. Гротескна и знаменитая сцена суда на крыльце дома городничего, когда этот администратор пугает обывателей законами и в качестве особой милости расправляется с ними без всяких законов, по-домашнему.

Гротескные приемы Островского разнообразны. Образ Курослепова создан иначе, чем Градобоева. Как раз все его действия и поступки совершенно обычны для самодура, естественны для него, понятны окружающим — брань и попреки домашним за дармоедство и недосмотр, издевательства над приказчиком Гаврилой и изгнание его «без всякого награждения» (причем и сам Курослепов не верит ни в какую его вину), угрозы запереть Парашу в чулане и требование вернуть ее в дом на веревке и с солдатом. Но вот сама личность его необычна. В ней как бы реализована метафора — «сон разума», «сон души», а мысль о бездельи доведена до крайнего выражения — Павлин Павлиныч круглые сутки спит, просыпаясь только, чтобы поесть, выпить и побраниться. Это буквальная, абсолютная

[10] Русская народная драма XVII—XX веков. М., 1953.

выключенность из жизни, конечно же, неправдоподобна.

Мы говорили о том, что в комедии «На всякого мудреца довольно простоты», пользуясь приемами гротескной типизации и тем сближаясь с сатирой Щедрина, Островский в самом типе гротеска вполне самобытен. Здесь нет момента фантастики, здесь — «гротеск в формах самой жизни». То же видим и в «Горячем сердце». Островский дает как бы реалистическую и даже психологическую мотивировку условности.

«Замечательно яркая и острая форма сдвинутых перспектив, нарушенных нормальных отношений и нормального восприятия мира, нашедшая свое выражение в сопровождающем Курослепова лейтмотиве, о том, что «небо валится», «небо лопнуло, так немного и наискось» и что часы бьют «пятнадцать», психологически «оправдана» собственным предположением Курослепова: «или это мне во сне ль, что ль?», и подготовлена репликой Силана о том, что Курослепов «заспался совсем, уж никакого понятия нету ни к чему, с просонков-то все путает...». Но не во «сне» же только и пьянстве тут все дело. Гротеск образа фактически характеризует подход Курослепова к миру, его искаженное видение мира, понимание его, всю его философию, которой Градобоев противопоставляет совершенно административную формулу бюрократического гротеска: «у меня и без того дела-то по горло. Лопнуло (небо), так починят. Нам-то какое дело!» [11].

В сюжете пьесы все перемены, вообще все движение в этом городке происходит по воле «трех китов» этого темного царства. Впрочем, слово «воля» не очень-то подходит в данном случае. Скорее действие расходится, как круги по воде, когда кто-нибудь из этих «старших» заворочается, тут уж непременно кому-нибудь какая-нибудь обида выйдет. «И я-то, дурак, взялся вас тешить. Пора бы мне знать, что у вас ни одна шутка не бы-

---

[11] Тальников Д. «Горячее сердце» на сцене МХАТ, с. 34.

вает без обиды», — с горечью восклицает Аристарх. Кстати, несколько слов об этом персонаже, о своеобразном резонере «Горячего сердца», както выпадающем из гротескной системы образов и являющемся хотя и не фольклорным, но, конечно, тоже условным. Он напоминает Кулигина из «Грозы». Но, как нам кажется, здесь этот тип прояснен и более точно понят Островским. Кулигин свои чисто поэтические, чудаческие, мечтательские затеи сопровождает рассуждениями о пользе, рационалистическими речами, в которые и сам искренне верит. Аристарх — откровенный поэт, мечтатель, и никакой мистифицирующей пользы от своих затей он не обещает. Он как бы представляет калиновское искусство. Ему радостно создавать все эти сказочные спектакли и игры, хотя бы и на потеху Хлынову.

Итак, Курослепов в отношении со своими домочадцами, служащими, с властями, наконец, — это норма калиновского мира, его обыденность, которая никого из действующих лиц не удивляет и удивить не может. Здесь свой смех и свои слезы, любовь, приятельство и ссоры, свои причуды, не выходящие, однако, из границ обычного. И словно для того, чтобы показать «идеалы» курослеповского мира, представление калиновских обывателей о пределе человеческого могущества и удачи, существует в пьесе еще и мир Хлынова. Это ярко видно из рассказа Васи.

Гаврило. Что же ты, какие диковины видел у Хлынова?

Вася. Чудеса! Он теперь на даче живет, в роще своей. И чего-чего только у него нет! В саду беседок, фонтанов наделал; песельники свои; каждый праздник полковая музыка играет; лодки разные завел и гребцов в бархатные кафтаны нарядил. Сидит все на балконе без сюртука, а медали все навешаны, и с утра пьет шампанское. Круг дому народ толпится, все на него удивляются. А когда народ в сад велит пустить, поглядеть все диковины, и тогда уж в саду дорожки шампанским поливают. Рай, а не житье!

Гаврило. А ведь из крестьян недавно.

Вася. Ум такой имеет в себе. Уж каких-каких только прихотей своих он не исполняет! Пушку купил. Уж чего еще! Ты только скажи! А? Пушку. Чего еще желать на свете? Чего теперь у него нет? Все.

Гаврило. Да на что же пушку?

Вася. Как на что, чудак! По его капиталу необходимая это вещь. Как пьет стакан — сейчас стреляют, пьет другой — стреляют, чтобы все знали, какая честь ему передо всеми. Другой умрет, этой чести не дождется. Хоть бы денек так пожил» (V, 184).

Для остальных обитателей Калинова мир Хлынова — это мир волшебной сказки, все чудеса которой в сущности представляют фантастическое продолжение до некоего максимального предела человеческих возможностей. Хлынов в своей роще устраивает сад с такими характерными приметами дворянского усадебного парка, как беседки и фонтаны, только всего этого, насколько можно судить по рассказам, чересчур много, больше, чем следует. Барское вино — шампанское тут не только пьют, но и поливают им дорожки (если при этом есть зрители). Наконец, Хлынов покупает театральный реквизит у разорившегося помещика. И все эти приметы дворянского быта в пьесе освоены и поданы так, как разные заморские чудеса в лубочной литературе.

Выше говорилось о своеобразной «вневременности» действия в «Горячем сердце». Теперь понадобится оговорка: знамение нового времени здесь — Хлынов, вернее, его невероятное, невообразимое для патриархального мира богатство, нажитое подрядами. И вот этот «калиновский» по фактуре, по своему нравственному и культурному уровню человек делается властелином в губернии и вместе — растерянным рабом своего богатства и прихотей. Вспомним, что он не только чудит и куражится, но и часами проливает слезы. Тоска и скука овладевают им, стоит только Аристарху перестать его тешить.

Линию Хлынова часто считают хоть и очень яркой, но как бы и лишней в пьесе. Это не точно.

Она слабо связана с фабулой, но все же очень важна для общего смысла пьесы. Хлыновские эпизоды находятся в теснейшем и сложном соотношении с мотивами народной драмы «Лодка».

В литературоведении высказывалась в свое время мысль, что «Горячее сердце» написано под влиянием лучших образцов западной буффонной комедии. Зная интерес Островского к классическому европейскому театру, неверно было бы отрицать здесь какую бы то ни было связь. Вспомним, что, работая над своей народной трагедией, Пушкин обратился к Шекспиру именно как к создателю драматургии, корнями уходящей в народную почву. Вполне естественно, что и для Островского имел значение опыт Шекспира, Сервантеса, Гольдони и Гоцци. Но в самом тексте «Горячего сердца», как нам кажется, своеобразно преломилась русская народная драма (наряду с другими русскими фольклорными влияниями, о которых речь впереди.

Из рассказа Васи о своей поездке к Хлынову мы узнаем, что, по предложению Аристарха, «они теперь эту самую игру-лодку всю по-своему переделали. Лодка настоящая и ездят по пруду кругом острова, а на острову закуска и вина приготовлены, а Алистарх хозяином, одет туркой. Три дня кряду эту игру играли, надоела... Как разбойники раза два кругом острова объедут, и все атаман глядит в трубу подзорную, и вдруг закричит не своим голосом, и сейчас причаливают, и грабить, а хозяин кланяется и всех потчует» (V, 185—186). Если хозяином острова был Аристарх, то атаманом разбойников, видимо, сам Хлынов, так что разбойничий мотив с ним связан еще до сцены в лесу. Оценивая «Лодку» в исполнении Хлынова и его компании, Вася сравнивает ее с представлением «Двумужницы» Шаховского в Московском театре и приходит к выводу, что Хлынов больше похож на разбойника, чем актер.

Но Хлынов и в жизни как бы продолжает разыгрывать «Лодку» и другие эпизоды из разбойничьего фольклора. Как в народной драме при атамане состоит в приживалах опустившийся поме-

щик Приклонский, так и Хлынов держит в своем штате Барина с большими усами (так он и обозначен в списке действующих лиц).

Приезду Хлынова в город предшествует слух о появлении в окрестностях шайки разбойников, который распускает Наркис, неверно понявший рассказ Васи об игре в «Лодку». Но Хлынов и правда появляется в городе прямо по сценарию народной драмы — высаживается с лодки. Затем он, можно сказать, по-своему «нападает» на тюрьму, освобождая Васю Шустрого и забирая его в свою «разбойничью» шайку. Только вместо кровавой расправы с властями Хлынов подкупает городничего, а потом до полусмерти опаивает вином его и городского голову Курослепова. Хлынов разбойничает в губернии, попирая все законы и порядки и откупаясь от властей огромными суммами.

Парадоксальное переосмысление разбойничьей темы здесь состоит в том, что, в отличие от фольклорных разбойников, Хлынов не отнимает деньги оружием, а обезоруживает «защитников порядка», давая деньги. Он как бы «убивает» деньгами их общественную функцию. Происходит «убийство», но не лиц, а их социальных функций. Можно сказать, что сцена ряженья даже и не слишком отличается от обычного поведения Хлынова. Интересно, что мотив разбоя вообще очень активно работает в «Горячем сердце». Все полно слухами о разбойниках, разбойников ловят, от них прячутся, их боятся. Наркис хочет казаться разбойником, но на самом-то деле он просто «купеческий Альфонс», по выражению одного из старых критиков, даже деньги у хозяина крадет не сам, а заставляет это делать свою любовницу, шантажируя ее. Он, так сказать, несостоявшийся разбойник. Поэтому его встреча с хлыновскими разбойниками в лесу кончается иначе, чем сходный эпизод в «Лодке». Там пойманного новичка, рассказавшего о своей судьбе (обычно переиначенным монологом из «Разбойников» Пушкина), признают «своего поля ягодой» и принимают в шайку, а Наркису незачем идти на риск разбойничьей жизни, ему хорошо и в доме Курослеповых.

Народная драма «Лодка» и мотивы разбойничьего фольклора, использованные в «Горячем сердце» преимущественно в сюжетной линии Хлынова, некоторые фарсовые эпизоды следствия и суда Градобоева, напоминающие аналогичные сцены народного театра, далеко не исчерпывают связей «Горячего сердца» с фольклором. Связь эта сказалась здесь многообразно и на разных уровнях структуры пьесы: в сюжетных мотивах, в принципе изображения человека, в стилизованной речи персонажей, в построении диалогов.

Фольклорные мотивы в сюжете: отношения мачехи и падчерицы, наговор мачехи на падчерицу — линия Матрены и Параши; сдача жениха в солдаты — Вася и Параша; треугольник — муж, жена и работник — Курослепов, Матрена, Наркис; исполнение всех желаний — хлыновская линия. Можно, вероятно, найти и еще некоторые.

Но, разумеется, перед нами не просто инсценированная сказка, Островский разрабатывает эти мотивы по-своему, они нередко снабжены совершенно иными, чуждыми фольклору мотивировками (например, хлыновские чудеса объясняются его миллионами), иногда применена иная, по сравнению с фольклором, характеристика персонажей, участвующих в сюжетном мотиве — например, в сказках кроткая и покорная падчерица пассивно принимает обиды, а Параша не желает уступать Матрене и вступает с ней в борьбу.

К фольклорным элементам должны быть отнесены и такие, которые имеют не сюжетное значение, а составляют как бы лейтмотив образа: это мотив светопреставления, страшного суда, связанный с Курослеповым, разбойничий — с Наркисом (в «хлыновской» линии этот мотив, как мы видели, реализован именно сюжетно).

Очень часто особый характер имеет в «Горячем сердце» диалог, строящийся иначе, чем в обычной «литературной» драме. Если говорить о самом общем принципе драматургии, можно сказать, что драма есть как бы процесс выяснения истины в диалогах.

Народный театр чаще всего построен на диа-

логе неожиданном, парадоксальном, алогичном. Петрушку спрашивают, его ответ — полная неожиданность. Такие ситуации постоянно возникают между героями «Горячего сердца». Пример: разговор Силана и Гаврилы о гитарах; сразу за этим — разговор Курослепова с Силаном и непонятные отношения между ними; перебранка.

Принцип организации диалогов в «Горячем сердце» прямо противоположен тому, что мы видим в пьесах литературных. Там и участники действия и зрители — в напряженном ожидании истинной реакции, прямого ответа на вопрос, прямого суждения о событиях. Здесь все не так. Между героями длятся и варьируются странные отношения, возникающие с первых их слов, с первых диалогов: бестолковость, расхлябанность «старших» героев, определяющих всякие другие отношения в пьесе, создают общую атмосферу, как бы необходимую бытовую среду для этих диалогов.

Так или иначе, но Курослепов, Хлынов, Градобоев — сильные мира сего здесь в Калинове. Посмотрим, им-то хорошо ли?

Каждый из этих персонажей — предельное выражение какой-то из возможностей власти.

Курослепов — ничего не делающий, всего, чего только ему надо, достигший, погруженный в сны, — олицетворяет как бы беспредельную свободу созерцания, размышления (разумеется, в комическом, пародийном освещении). Но эта свобода не дает ему счастья: его преследуют кошмарные видения и мысли, небо рушится, в аду побывать сподобился и т. д.

Хлынов имеет беспредельные житейские возможности для исполнения любого желания, но томится полной пустотой. Вася Шустрый — необходимейший образ для понимания Хлынова. Это тот человек, который способен оценить хлыновские возможности. Диалог Васи и Хлынова — микромодель тех странных диалогов, которые свойственны пьесе. Этот же диалог обнаруживает какую-то несвободу Хлынова, вызванную диким своеволием, — он у собственного своеволия в плену и как-то не без тревоги ждет: куда его метнет.

Градобоев — высшая административная власть в городе. Но Островский проницательно показывает, что это власть над приказчиками да обывателями, а сам он — жалкий человек и полностью зависит от купцов (его признания, что «турок не боялся, а вас, варваров, боюсь»).

Всем нехорошо в калиновском мире, все неблагополучно; нелепо, тоскливо живут не только подневольные, но и тираны, этим-то они и смешны.

По степени всеобщей неустроенности, неудовлетворенности, бессмысленности городок Калинов — прямой предтеча щедринского города Глупова. Есть даже сходные мотивы: Хлынов с его путешествиями, пальбой из пушек и игрой в разбойники напоминает Фердыщенко с его фантастическим путешествием по выгону и манерой пугать обывателей на большой дороге.

Но Глупов — великая сатира, данная извне. Комизм там суровый, густо замешенный на ненависти.

У Островского — комический эпос, ярко вскрывающий нелепость жизненного уклада. Но это комизм, изображающий жизнь как бы изнутри, даже с чем-то вроде сочувствия к каждому из описанных персонажей (разумеется, не к их социальной сущности, а к их человеческому положению). Пьеса острейшая, но все же правы те, кто считает, что обличать Курослепова или Хлынова нелепо, как нелепо обличать градоначальников в городе Глупове. Как и в комедии «На всякого мудреца довольно простоты», мы имеем здесь дело не с отрицательными обличаемыми типами, а с сатирической картиной целого жизненного уклада.

Однако, как мы помним, задачей Островского было не просто продемонстрировать этот удивительный паноптикум калиновских самодуров. Его «поэтический сюжет» состоял в том, чтобы показать победу горячего сердца над всей жестокостью и неправдой этой жизни. Именно с этой целью калиновским самодурам противостоят положительные герои пьесы. Персонажи эти не менее условны, чем отрицательные. Но если там господствует стихия гиперболы и гротеска, яркого фарсового комизма, то по-

ложительная линия стилизована в духе сказки и лирической песни.

Сюжетная линия Параши и двух ее поклонников построена в сказочном ключе. И это сказка именно о героине, девушке с горячим сердцем, потому что ей принадлежит активная роль в столкновении со злом, в защите воли, которая и есть здесь главный объект борьбы, именно воля, а не любовь. Любовь же героини, бесстрашная и не останавливающаяся ни перед какими преградами, — это уже, так сказать, способ ее борьбы, проявление ее горячего сердца. Вопрос о какой-то житейской, конкретной справедливости, о бытовой реализации этого стремления к воле в условном мире «Горячего сердца» не встает и встать не может. Протест Параши в высшей степени стилизованный, песенный — недаром все ее горячие речи о воле поэтически, песенно неконкретны. Ее вольнолюбие не может быть прояснено и конкретизировано без ущерба для пьесы. А высшие взлеты героини — это ее песни, которыми она поэтически уточняет свои монологи о свободе.

Максимализм Параши в требованиях к людям тоже не бытовой, а песенный и не может быть истолкован в бытовом значении. Особенно видно это в той сцене с Васей, где она уговаривает его проситься на Кавказ и в ответ на его трезвые опасения, что на Кавказе и убить могут, горячо возражает: «Ну, что ж: один раз умирать-то. По крайности мне будет плакать об чем. Настоящее у меня горе-то будет, самое святое» (V, 220). Конечно, с бытовой точки зрения это довольно странное рассуждение, не делающее чести героине и явно ставящее под сомнение силу ее чувства к избраннику. А вот в сказке или песне иначе и быть не может. Песни Параши — очень важная краска ее образа, и вводятся они совершенно неестественно с точки зрения бытовой трактовки роли, сюжетно они мотивированы очень слабо, формально, но художественно необходимы и по содержанию связаны с происходящим. Первая — «Ах ты воля, моя воля, воля дорогая» — дает тон всей роли Параши. Вторая — «Провожу ли я дружка далекохонько» — поэтиче-

ски комментирует прощание с арестованным Васей.

Вася выполняет в пьесе характерную для многих сказок функцию ложного героя, а Гаврила — Иванушки-дурачка. По мере развития действия проясняется истинное лицо каждого из этих персонажей. И если не навязывать «Горячему сердцу» чуждой этой пьесе психологически-бытовой интерпретации, то победа Гаврилы и избрание его женихом — совершенно естественная для сказки развязка. В первом действии Вася объясняет Гавриле, за что полюбила его Параша: «Прихожу на вечеринку и сижу молча, равно как я сердит или расстроен чем. Потом вдруг беру гитару, и так как мне это горько, что я с родителем побранился, и с таким я чувством запел:

Черный ворон, что ты вьешься
Над моею головой?
Ты добычи не дождешься:
Я не твой, нет, я не твой!
Посмотри за куст зеленый!
Дорожи теперь собой:
Пистолет мой заряженный!
Я не твой, нет, я не твой!

Потом бросил гитару и пошел домой. Она мне после говорила: «Так ты мне все сердце и прострелил насквозь». Да и что ж мудреного, потому было во мне геройство. А ты что говоришь? Какие-то плачевные слова и совсем неинтересно ничего» (V, 198—199).

По мере развития фабулы Вася как раз все время обнаруживает полное отсутствие «геройства». Уже во втором действии выясняется, что он боится посвататься за Парашу и заслуживает от нее упрек в слабости: «Что ж это за парень, что за плакса на меня навязался!». Во время прощания с Парашей перед солдатчиной он без всякого энтузиазма относится к предложению Параши проситься на Кавказ и в сражении заслужить офицерский чин, мечтая благодаря своей красоте попасть в гвардию. Наконец, согласие идти в шуты к Хлынову окончательно роняет его в глазах Параши, и его похвальбы в конце пьесы воспринимаются и окружающими и зрителями как совершенно комический момент.

Сюжетное «действие» образа Гаврилы совершенно противоположно этому пути. Его «плачевные слова», о которых с таким снисходительным презрением говорит Вася Шустрый, исполненный «геройского духа» в объяснениях с девицами, — это слова сострадания к горькой доле женщины («нет такого ничтожного, последнего мужичонка, который бы не считал бабу ниже себя»), и его мечта хотя бы свою избранницу избавить от такой доли. В первом и втором действии на Гаврилу, как и полагается в сказке, щердо сыплются колотушки, насмешки, обиды и поучения. Он предстает добрым человеком, но простаком и неудачником, как будто бы лишенным всякого «геройства». И кажется, что не ему завоевать горячее сердце героини. Надо отметить, что комментаторы пьесы часто проявляют излишнюю доверчивость к самокритичным словам Гаврилы в финале («Так-с, я не полный человек... я ни ходить прямо, ни в глаза это людям смотреть, — ничего не могу» (V, 258). Однако на протяжении всего действия Гаврила вовсе не оправдывает эту самохарактеристику. Напротив, несмотря на кротость, в нем есть достоинство (см. его реплики во время восторженного рассказа Васи о Хлынове), он смело заступается за Парашу перед хозяйкой, обвиняя ее в том, что она сироту обижает, да и Курослепов его выгоняет, разъярившись на слова: «Ежели вы опять за волосы, так пожалуйте лучше расчет». Несмотря на то что Параша любит другого, он готов за нее в огонь и воду, отважно защищает ее от разбойников, радуется, когда узнает, что ей можно выйти замуж за Васю. Весь ход событий показывает, что у Гаврилы тоже горячее сердце, но, в отличие от Параши, которой движет гордость и жажда воли, Гаврила — средоточие доброты, великодушия и любви.

На протяжении всего действия «Иванушка-дурачок» оказывается и добрым, и умным, и великодушным. Вполне подготовлены поэтому сказочной логикой слова Параши в финале: «Один день я его видела, а на всю жизнь душу ему поверю» (V, 258).

Поскольку стремление горячего сердца Параши к воле носит идеальный, поэтически неконкретный

характер и в существе своем победа ее — нравственная, постольку пьеса в принципе не может иметь конкретно-бытовой развязки, внутренне чужда ей. Однако во времена Островского такой «открытый финал», не дающий фабульного завершения действия, был совершенно немыслим на сцене. Д. Тальников писал об этом так: «Нам думается, что вообще вся эта благополучная «концовка» является у Островского больше формально-стилевым приемом разрешения «комедии», чем вопросом по существу, и не эти противоречия, благополучно и случайно разрешаемые под занавес, характеризуют всю природу пьесы Островского на всем ее протяжении — природу несомненно сатирическую»[12]. Суждение это отчасти верно, но противоречиво, так как вопреки собственному признанию условной природы комедии в целом, развязку судьбы положительных героев исследователь трактует в бытовом плане. Дело не в том, что «благополучие случайно» — оно было бы случайно в системе бытовой комедии, но не в сказке, по принципу которой организована сюжетная линия положительных героев. Однако верно, что Островский идет на формальное завершение в сценах примирения Параши с отцом, угощенья Градобоева и т. д. Это все та степень бытовой конкретизации Парашиной победы, которой противится возвышенная идеальность ее бунта. Но драматург все же попытался нейтрализовать эту бытовую сцену. Ведь не ею заканчивается пьеса: после ремарки «Все уходят» идет небольшой песенно-поэтический монолог Параши, которым и завершается комедия.

Итак, в «Горячем сердце» Островский попытался соединить выразительные возможности двух жанровых разновидностей комедии: народной и сатирической.

К свойствам сатирической комедии в пьесе «Горячее сердце» относятся: гротескный способ типизации героев; характерное для сатиры Остров-

---

[12] Тальников Д. «Горячее сердце» на сцене МХАТ, с. 27.

ского переключение с личностей на общий уклад жизни, ход вещей.

Нисколько не идеализируя самодуров (а уж тут их целая коллекция, и каких разных!), показывая их опасность для зависимых людей, Островский вовсе не изображает их какими-то злодеями. Нет, они, что называется, люди как люди, но словно находящиеся во власти чего-то вне их воли лежащего: «капитал» в них бесится (или страсть к наживе, стремление к капиталу), как с необычной для своих бытовых комедий прямотой и четкостью объясняет драматург.

Фабула «Горячего сердца», как и в сатирических комедиях, сложная, включающая авантюрные элементы (то, что к конструктивной разработке пьесы можно предъявить некоторые претензии — вопрос особый, не меняющий характера фабулы).

Как и в других сатирических комедиях, здесь есть использование амплуа, цитат и реминисценций, но источник всего этого в «Горячем сердце» в соответствии с поставленной художественной задачей — народный театр и другие виды фольклора.

От народной комедии в «Горячем сердце» прежде всего — четкое противостояние добра и зла, персонифицированного в положительных и отрицательных персонажах. Как и во всех народных комедиях, конфликт представляет собой антагонистическое столкновение угнетателей и угнетенных. При этом он протекает в общей культурно-бытовой среде. В «Горячем сердце» эта черта выражена даже более последовательно, чем в других народных комедиях Островского. Здесь нет абсолютно ничего, лежащего вне мира представлений жителей Калинова, хотя бы и в форме «наваждения» моды или дворянской цивилизации. Напротив, все элементы иной культуры в пьесе как бы растворены и переварены этой мощной всеохватывающей эпической средой (напомним «дворянские» запои Хлынова, его парк и театр, перенесенный со сцены непосредственно в быт, даже герой-дворянин здесь появляется в виде совершенно лубочного «барина с большими усами», а рассказ Хлынова о том, что

он с губернаторшей чай и кофей пил и «довольно равнодушно» — как бы напоминание сцен угощения разбойников богатым помещиком в разных вариантах «Лодки», только, конечно, без кровавого финала).

Как и в других народных комедиях, «младшие» герои вызывают полное авторское и зрительское сочувствие, мы заинтересованно следим за перипетиями их судьбы, характеры же этих героев в соответствии с фольклорной традицией даются готовыми и ясными с самого начала [13]. Победа «младших», как это и типично для народных комедий Островского, означает торжество народного идеала нравственности.

Однако, по сравнению с обеими жанровыми разновидностями комедии, соединенными Островским в «Горячем сердце», в этой пьесе есть одна совершенно своеобразная черта, изменившая смысл некоторых из перечисленных выше признаков.

Благодаря очень большой степени обобщения — и в сатирическом гротеске и в песенной стилизации идеальных начал — «Горячее сердце» получилось пьесой масштабной, приобрело черты национального комического эпоса. В связи с этим фабула, несмотря на то что она достаточно развита, достаточно сложна, отчасти утратила то значение, какое она имеет и в сатирической, и народной комедии. Зато очень усилилось значение внефабульных элементов, рисующих течение калиновской жизни. И сатирическая линия пьесы, и любовная интрига, играя свою достаточно существенную роль, все же входят в содержание «Горячего сердца» как часть общей картины. Отсюда появление в сущности двойной развязки: бытовой развязки любовной линии и внебытовой, условно-поэтической открытой развязки той линии борьбы за волю, которая составляет подлинную сердцевину пьесы.

---

[13] Зрителям с самого начала ясно, что Гаврило «лучше» Васи Шустрого, и раскрываются эти герои прежде всего для Параши, а не для зрителя.

МЕСТО ОСТРОВСКОГО В РУССКОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ

В июне 1880 года произошло открытие памятника Пушкину в Москве, превратившееся в подлинный праздник русской литературы. Определяя свое отношение к Пушкину, русские классики высказывали собственные представления о писательском труде и нравственных обязанностях литератора. В высшей степени характерно и «Застольное слово о Пушкине», произнесенное Островским. Об исторической роли великого поэта он говорил: «...Прочное начало освобождению нашей мысли положено Пушкиным, — он первый стал относиться к темам своих произведений прямо, непосредственно, он захотел быть оригинальным и был — был самим собой. Всякий великий писатель оставляет за собой школу, оставляет последователей, и Пушкин оставил школу и последователей. Что это за школа, что он дал своим последователям? Он завещал им искренность, самобытность, он завещал каждому быть самим собой, он дал всякой оригинальности смелость, дал смелость русскому писателю быть русским» (XIII, 166—167).

В творческом пути Пушкина Островский увидел прежде всего освобождение, утверждение права на национальную самобытность всей нашей литературы и на индивидуальную самобытность творческой личности. И эти идеи чрезвычайно существенны для понимания позиции Островского в литературном движении его времени: он и на скрещении ее главных путей, и вместе с тем идет своей дорогой, непохож на других писателей не только в своих решениях, но и самом подходе к тем проблемам, которые волнуют его так же, как его великих современников-романистов. На фоне напряжен-

ного интеллектуализма русской классической литературы Островский-художник поражает своей спокойной трезвостью и каким-то мудрым простодушием.

Эти свойства Островского, как нам представляется, не были лишь проявлением своеобразия его личности. За ними стоит нечто более общее: то, что его литературное творчество существовало для театра, жило в нем.

Одна из острейших проблем самого существования новой, авторской литературы в России состояла в том, чтобы согласовать свободное творчество художника (то есть проявление в искусстве завоеванного сознанием новой эпохи суверенитета личности) с некими объективными факторами, с реальностью, в том числе и речевой, с неким общенациональным, общеисторическим целым. Литература словно мучительно искала «обратную связь» с обществом, к которому была обращена. Для Островского проблема эта была смягчена — а может быть, даже решена — тем, что такая связь была материализована в формах его повседневной театральной работы. Он имел возможность поверять свой текст живым голосом актера, его сценическим самочувствием в роли, реакцией зрительного зала и т. п.

По известному выражению, писатель — властитель дум. Высокое умение не злоупотреблять этой властью, завоеванной новой русской литературой, — глубинное, определяющее свойство Островского.

Такое отличительное качество драматурга, как нам представляется, связано с тем, что он как бы концентрирует в своей художественной системе многое из того живого и насущного, что оставалось от старой культуры. И, пожалуй, в первую очередь — самый тип, способ существования этой культуры, которая как раз очень хорошо знала, что «люди всё одне-с», и была чужда идее духовного централизма, идее «словесного прения», первенствования слова в системе духовно-нравственных ценностей общества.

Несомненно, что новые европейские веяния

были вызваны глубокими историческими потребностями. Старая культура была новой оттеснена и даже отчасти скомпрометирована, но отнюдь не уничтожена. Новая развивалась на фоне этой многовековой культуры, которая продолжала существовать неявно, аморфно, как субстрат, питательная среда. Настоящих высот новая культура достигла именно тогда, когда срослась корнями со старой.

Неполнота новой культуры, дававшая основание для развития в ней, так сказать, «самокритикующего» начала, была связана с ее иерархическим характером. Иерархичность, о которой мы уже говорили выше, не исчерпывалась отношениями между разными слоями общества и культурой в целом. И сама новая культура как бы возглавлялась словесностью, новой авторской литературой, которой в конце концов органически присуща идея первенствования.

Стремление к полноте и цельности национального самосознания увенчалось феноменом пушкинского творчества. Но как только был достигнут момент этой полноты и цельности, стало ясно, что именно о цельности национального самосознания невозможно говорить в обществе, разъедаемом язвой крепостничества. Ощущение цельности и гармонии грозило стать опасной иллюзией.

Именно после Пушкина начинается могучее развитие критического начала в нашей литературе. Эта критика была прежде всего социальной, с ней связаны величайшие завоевания нашей литературы. На этом нет нужды подробнее останавливаться. Хотелось бы обратить внимание на то, что одновременно развивается и «самокритикующее» начало в русской литературе. Литература, как уже говорилось выше, словно бы нуждалась в некоторой уравновешивающей силе внутри культуры, и едва ли не самой заметной из таких сил можно признать театр Островского. Художественный мир Островского, органично входя в новую русскую литературу, одновременно обладал чертами своеобразной «дополнительности» по отношению к ней.

На наш взгляд, своеобразие Островского во многом в том и состоит, что через него в русской

литературе нового времени мощно и воочию заявили о себе вне- и долитературные пласты культуры, допетровские и допушкинские пласты сознания. Хотя исторически новая русская литература и началась с петровских времен, но ее подлинное рождение, то есть момент, с которого она становится полной эстетической реальностью для нации и остается ею до настоящего времени, — это начало XIX века. Почти столетний период ее становления был достаточно мучительным. Неудивительно, что долитературное, доромантическое, допушкинское в литературе ждало своего часа и дождалось — в Островском. Произошло это благодаря тому, что написанное драматургом — и литература и нелитература, — это театр и эпос. Запоздалый русский эпос в форме театра.

Конечно, словоупотребление наше здесь до известной степени метафорично: театр не может быть эпосом в буквальном смысле, хотя бы уже из-за отличия в трактовке времени (в драме оно принципиально настоящее, а не прошедшее, как в эпосе). Точнее следовало бы обозначить это свойство как «эпическое начало», «эпическую стихию».

На эпичность творчества Островского обратил внимание еще Добролюбов, и сейчас об этом часто говорят исследователи драматурга, имея в виду влияние на его поэтику повествовательной прозы. Неоднократно также отмечалось большое значение фольклора для Островского. Таким образом, эпичность понимается обычно как новаторская черта его театра, формирующаяся под влиянием реалистической прозы, фольклор же как бы связывает драматургию Островского с прошлым, с национальной почвой. Эти соображения кажутся все же недостаточными, хотя и безусловно справедливыми. Об эпичности хотелось бы сказать и в другой связи.

Слово «эпос» будем употреблять здесь в его первоначальном значении, в том, в котором мы его применяем к древней культуре. Островский как театральный деятель полузависим от литературы, от литературоцентристского сознания, которое присуще новой русской культуре, где литература не только искусство, но и парламент, и политическая пуб-

лицистика. Поэтому в его произведениях ищут прибежища рудименты культурных этапов, пережитых и отринутых Россией, быть может, чересчур поспешно — и рационализма XVIII века, и Домостроя (в точном, неметафорическом значении слова), и непредставимо огромного субстрата допетровской, как теперь говорят, довербальной культуры — и именно поэтому могут войти в его художественный мир [1].

Напряженный интерес к эпосу, поиски национального эпоса в прошлом и попытки создать нечто, способное занять в русской культуре место такого общенационального эпоса, — характернейшая черта литературного сознания XIX века. Она ощущается в остром интересе к «Слову о полку Игореве», к былинам, в эстетических исканиях Жуковского [2], в ряде пушкинских опытов, в аксаковской трактовке «Мертвых душ» Гоголя и во многом, многом другом.

Несмотря на то что общенационального эпоса в точном смысле слова, эпоса, подобного «Манасу» или исландским сагам, у нас, по-видимому, не было, зато само эпическое начало в письменной литературе оказывается очень живым и продуктивным.

Напряженные поиски русского эпоса в эту эпоху, как нам представляется, во многом объясняются тем, что стремительное становление новой личностной литературы закономерно чревато разрывом с фольклорно-эпическим началом. Именно поэтому, едва эта новая литература достигла художественной зрелости, в ней самой возникло подозрение: не поколебалось ли равновесие, не утрачены ли какие-то важные пласты национальной культурной жизни и истории. Естественным противо-

---

[1] Ср. наблюдение Н. Н. Скатова над поэзией Кольцова: «Кольцов совершил в своем роде уникальный эстетический акт, очень значимый в деле становления, а отчасти и восстановления национального мироощущения. Он перевел народно-поэтическое, эпичное, часто древнее сознание на язык современности, на язык личной жизни» (Скатов Н. Русские поэты природы. М., 1980, с. 7).

[2] См. об этом: Янушкевич А. С. Проблема эпического в эстетике и творчестве Жуковского. — В кн.: Проблемы литературных жанров. Томск, 1979.

весом, точнее сказать, необходимым уравновешивающим дополнением к новой личностной культуре является общенациональный эпос, причем не только как ее предыстория, но живой, реально сосуществующий с этой новой литературой в духовной жизни нации. Бурный, ускоренный характер становления новой литературы в России настоятельно потребовал не только осознать, но и досоздать такую национально-культурную почву. И вот явления более близкого к эпосу, чем театр Островского, в новой русской литературе, пожалуй, не найдется.

В этом смысле и общенациональная стихия речи, присущая всем жанровым разновидностям драматургии Островского, — характернейший признак эпичности. Быть у всех на устах, быть как пословица — это, можно сказать, первая задача, которую Островский совершенно открыто ставит перед своими пьесами, и прежде всего комедиями, давая им пословичные названия «Волки и овцы» — здесь пословица «и волки сыты и овцы целы» (метко характеризующая, кстати, ироническое благополучие, присущее сюжетной схеме этой и большинства комедий Островского) присутствует в неполном виде. Но обычно пословичная формула в названии бывает развернута. Островский как бы идет навстречу возможным упрекам в нравоучительности (которые, кстати сказать, не замедлили последовать). Тяжеловато, длинно, назидательно? Но почему-то пословица не забывается, не уходит из нашей речи. И если вся пьеса будет как пословица — это и требуется.

Текст Островского обладает каким-то почти физическим качеством заразительности, запоминаемости [3]. Он как бы рассчитан на то, чтобы публика, расходясь из театра, уносила эти фразы с собой, перебрасывалась ими. Это и значит быть у всех на устах. Это и есть форма устного бытования в эпоху письменной литературы. А такой общенациональный успех непосредственно самогó текста, его всеобщая «материальная» — извест-

[3] Не только современники, но и актеры нашей эпохи не раз говорили о том, как сразу «ложится» текст реплик, почти не требуя заучивания.

ность — один из важнейших признаков эпоса. Но только один признак. Эпос органичен, но он и масштабен. Для эпоса важен не только текст, но и конструкция, цельность, произведение. И эти необходимые черты устойчивости, капитальности видятся нам в таких глубоко театральных свойствах пьес Островского (особенно комедий), как «персонажность», каноническая система амплуа, ощущаемая иной раз почти как повтор. Устойчивый костяк, образуемый в театре Островского системой амплуа, системой типажей, словно бы делает весь театр Островского одним произведением огромного масштаба, во всяком случае одним циклом. Оговоримся, что, как и понятие «эпос», слово «цикл» употреблено здесь не в том значении, в каком оно применимо к новой литературе, а с оттенком, близким понятию «былинный цикл».

И наконец, есть у Островского еще одна черта, родственная эпосу. В нашем современном сознании эпос нередко воспринимается как некое изначальное, эталонное произведение литературы. На самом же деле эпос, как известно, зарождался задолго до возникновения литературы. И самому эпосу в высшей степени свойственно рассматривать себя не как литературу, а прежде всего как некое важнейшее сообщение. Момент чего-то практического, прикладного для эпоса, как нам кажется, очень характерен. Как раз именно это и есть момент, который Островский всю жизнь отстаивал как важнейший принцип своего театра и который всегда ставился в упрек театру Островского представителями узколитературоцентристского сознания. Этот «прикладной» характер написанного драматургом, с одной стороны, — нечто неотделимое от театра как практического дела. Но, с другой стороны, это свойство и сообщает типам и образам Островского такую непреходящую ценность и значительность, качество крупнейшего художественного обобщения и глубокого жизненного наблюдения, ибо делом Островского, как он его понимал, было вывести на сцену живого современного человека, русского человека своей эпохи.

Необходимо также особо сказать о соотноше-

нии драматургии Островского с творчеством Гоголя.

Если с пушкинско-грибоедовской традицией Островский, как мы стремились подробно показать в книге, связан через проблему высокого героя, через усвоение и переживание личностного начала в литературе, то своей эпичностью он соотносится прежде всего с Гоголем.

Эпическое начало в творчестве Гоголя, несомненно, выражено сильнее, чем у Пушкина и Лермонтова. Его метод явно более объективирован и уже в этом смысле ближе к эпическому. Вообще же близость Гоголя к фольклору, в частности, близость гоголевского комизма к фольклору представляется очевидной. Стихия абсурдного и гротескового у Гоголя тоже словно бы какие-то древние, долитературные пласты. Вообще объективированность Гоголя — это именно объективированность, внеличностность художественной стихии.

Пушкин во многом опередил естественный ход событий, и его современникам и наследникам выпало на долю создавать отчасти «предпушкинскую» литературу (романтический Лермонтов, Тютчев), отчасти даже и «предлитературу», наводить мосты между эпосом, фольклором и собственно литературой. В этом отношении (как и в других, в отличие от этого хорошо изученных) Гоголь — прямой предшественник Островского.

Труднейшая задача сращения литературного и долитературного, эпического сознания оказалась существеннейшим источником писательской трагедии Гоголя.

С одной стороны, сознание самоценности литературы, литературного процесса и отдельного произведения является важнейшим завоеванием именно этого времени, особенно актуальным в России 30-х годов XIX века как форма оппозиции официозному социальному заказу. С другой стороны, сознание это оказывается присуще не столько Гоголю лично, сколько, так сказать, его перу. Оно сочеталось с острой боязнью, что все и кончится на литературе, «на красном словце». И здесь явно видится мучительно-противоречивое стремление взглянуть на литературу с позиций шире, чем литературные.

Слишком жива, свежа была для Гоголя память фольклорно-эпических жанров, которой пронизано его творчество. Но одновременно нет ничего более естественного для литературы, чем постоянное ощущение ее недостаточности. Однако будучи сознанием и в литературе и вне ее, по самому своему методу, по своему житейскому даже положению, Гоголь был всецело в литературе, был великим русским писателем. И все ограничения, все практические цели, которым он попытался подчинить свое перо, воспринимаются как что-то искусственное, они вступают в глубокое противоречие с самым способом его духовного существования, поскольку способ этот был именно литература как таковая.

Островский как театральный деятель изначально оказывается в более выгодном, чем Гоголь, положении по отношению ко всем этим сложным проблемам. Перед ним не возникает дилемма: отказаться от личностного, литературного подхода и послужить делу или остаться наглухо замкнутым в литературе. Для Островского литература — писание пьес для театра. А театр — «училище массы», «дело серьезное, дело народное» (выражение Ап. Григорьева).

Драматург вступает в литературу как последователь Гоголя. «Банкрот» по отношению к «Женитьбе», свахи Островского по отношению к Фекле Ивановне, вообще его купеческий мир по отношению к мещанскому Петербургу Гоголя вполне может быть рассмотрен как прямое следование образцу[4]. Островский этого и не скрывает, буквально подхватывая и развивая какие-то гоголевские открытия иной раз даже на уровне словесной ткани. И все-таки с первых же шагов в литературе современники почувствовали и признали в Островском величину первостепенную, явление совершенно самостоятельное.

Дело в том, что не только яркая творческая индивидуальность, но и сама литературно-житейская позиция Островского, о которой шла речь

---

[4] Так и воспринял его Герцен в известном отзыве о комедии «Не в свои сани не садись».

выше, не могла не сделать его художественный мир резко отличным от гоголевского. Несколько упрощая, можно сказать, что Островский как бы берет гоголевские персонажи, и из гоголевского мира, чреватого абсурдом и катастрофой, переводит в свой мир, где люди — хуже или лучше, по-всякому, но живут, должны жить. В этом есть у Островского некая изначальная, открыто декларируемая установка. Так понимает драматург необходимое требование, специфику народного театра, который он задался целью выстроить для русского зрителя.

Разумеется, и некоторые герои пьес Островского погибают, та же комедия «Банкрот» житейски едва ли благополучнее «Женитьбы». И все-таки, можно сказать, что дело героев Островского — быт, быт как бытие, как способ жить, а не погибать в мире. Быт у Островского — не материал для гротеска, не множественная маска для гоголевского «положительного героя» по имени смех.

Иначе говоря, Островскому как бы гораздо больше дела до своих героев, до каждого из этих людей, которых он вывел на сцену. У Гоголя же масштаб не единичный, не человеческий, а глобальный, всеобщий, ему дело до всего в целом. Гоголь переживает резкий разрыв с долитературным сознанием, чреватый взлетом и катастрофой. Островский же не знает ни того, ни другого (в такой мере, во всяком случае). В его мире все происходящее — дела житейские. И та масштабность, которой Гоголь достигает сразу, Островским достигается в течение всей жизни. Свой театр, свой мир Островский выстраивает кирпич за кирпичом, на протяжении всей жизни, утверждая и подтверждая свой метод.

* *
*

Описанные в работе жанровые каноны комедии Островского — своего рода полюса, между которыми располагается реальное разнообразие его творчества. Им соответствуют и две стилевые —

в искусствоведческом смысле термина — манеры, выработанные драматургом. Одна — сосредоточенная на проявлении национально-самобытного в русской жизни, опирающаяся в поэтике на фольклорные традиции. Другая, сформировавшаяся в антидворянских сатирических комедиях, связана с общелитературной традицией XIX века, с открытиями повествовательных реалистических жанров, с исследованием личностного героя-современника и подготавливает в творчестве Островского формирование драмы.

Возрождению эпоса в комедиографии раннего Островского соответствовала в его идеологических исканиях утопическая мечта о восстановлении общенационального единства. Пережив кризис этой утопии (с ней Островский прощается в гениальной «Грозе») и обратившись сначала к проблеме личности в ее сатирической интерпретации, Островский приходит к созданию драмы «буржуазного периода» 70—80-х годов XIX века. И это была драма о разъединении.

Неизбывный трагизм «Снегурочки» отражает и понимание поэтической прелести мира берендеев, и понимание несовместимости личного начала (личной воли, индивидуального чувства) с миром этой патриархальной идиллии.

Горечь психологических драм Островского вызвана трезвым ви́дением современности, с ее разгулом индивидуалистических устремлений, крушением традиционной авторитарной морали, с неизбежной альтернативой гибели или нравственного компромисса, встающей перед лучшими героями писателя, единственным возможным выходом для которых оказывается аскетический стоицизм.

И все же драма не вытесняет в творчестве Островского комедию. Больше того: комедийное начало присутствует и в большинстве его драм, смягчая горечь и внося в их мрачный мир свет народного юмора.



Цена 65 коп.



ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА